

# MÚSICA POPULAR VASCA

(CONFERENCIAS)

Conferencias organizadas por la "JUNTA DE CULTURA VASCA" para el ciclo de 1918

---

# MÚSICA POPULAR VASCA

---

CONFERENCIAS

DE

D. RESURRECCIÓN MARIA DE AZKUE

---

---

SU EXISTENCIA

---

---

BILBAO-1919

BILBAÍNA DE ARTES GRÁFICAS

JUAN J. ROCHELT

## PRIMERA CONFERENCIA.—SUMARIO,

I. MODA CIENTÍFICA MEDIOEVAL.—II. *Urzo suria* Y D. FRANCISCO GASCUE.—III. UN *lapsus* DEL CONFERENCIANTE.—IV. CUATRO SU-  
PUESTAS GRANDES FAMILIAS DE MÚSICA POPULAR.—V. *Abetzed*e Y  
*Urzo suria*.—VI. *Don Karlos-ek emon dau* MELODÍA POPULAR ALE-  
MANA.—VII. IPARRAGUIRRE, AUTOR DEL CANCIONERO ASTURIANO.  
—VIII. *Tanparranpantan biar Bilbora noa* HIMNO POLACO.—  
IX. BRUJAS, COMPOSTELA Y NUESTRA MÚSICA POPULAR.—X. INVA-  
SIÓN MODERNA FORMIDABLE DE MÚSICA EXTRAÑA EN EUSKALERRÍA.  
NINGÚN CANCIONERO POPULAR PUEDE GOZAR DE COMPLETA AUTO-  
NOMÍA.—XI. VASCOS *a ontrance* Y *soi disant* VASCOS. LABOR DE  
ESTOS *sprits forts*. —XII. COMPLACENCIA DEL CONFERENCIANTE  
POR HABER SUMINISTRADO DATOS AL IMPUGNADOR DE NUESTRA  
MÚSICA POPULAR.—XIII. LABOR ÚTIL DE LOS DISIDENTES.—XIV. PÍO  
BAROJA Y LOS VASCOS.—XV. CANCIONERO DE BARBIERI.—XVI. AN-  
CHIETA, ESLAVA Y ZUBIAURRE.

## SEGUNDA PARTE

XVII. ESTRABÓN.—XVIII. CONCILIO III TOLEDANO.—XIX. EL FUE-  
RO DE BIZKAYA.—XX. LA LENGUA VIEJO TESTIMONIO DE NUESTRA  
MÚSICA POPULAR. PLAÑIDERAS. *Eresia*. ELEGÍAS DEL SIGLO XV.—  
XXI. VOLTAIRE Y EL PUEBLO VASCO. MELODÍAS MADRES E HIJAS.—  
XXII. EN EL OCASO.—XXIII. POMONIO MELA Y LOS VASCOS.—  
XXIV. SUEÑOS Y CUENTOS CANTADOS. EL ALBOGUERO ARRATIANO  
DE PARÍS. EL SACRISTÁN DE BARÁIBAR. UN PÁSAGE DEL QUIJOTE Y  
UN CUENTO LÍRICO NUESTRO.—FIN.

---

---

# MÚSICA POPULAR VASCA

---

## SU EXISTENCIA

---

### CONFERENCIA

DE

D. RESURRECCIÓN MARÍA DE AZKUE

---

PARACE que al correr de los años algunas modas se renuevan. Había en la Edad Media la moda científica de empezar un tratado debatiendo, ante todo, la cuestión de la existencia: *an sit*; para luego exponer la de su esencia: *quid sit*. Hed aquí los temas de las dos conferencias que me han sido encomendadas. El renovar en pleno siglo XX modas del siglo XIII no obedece a un capricho de folklorista, sino a que un simpático y ameno conferenciante de arte lírico ha negado la existencia de una verdadera música popular vasca.

Hace unos siete u ocho años manifesté yo a D. Francisco Gascue haber descubierto en un libro francés que la canción tan extendida en nuestros días en el País Vasco y tan grata a nuestros oídos: *Urzo šuria, errazu*, es originalmente canción bretona, comentada ya por Mozart en una de sus obras; melodía que los franceses cantan con la letra: *ah! vous dirai-je, maman, ce qui cause mon tourment?*

No cayó esta semilla folklórica en tierra estéril, antes produjo frutos que nadie razonablemente podía esperar; como que, arraigada y germinada en el cerebro del Sr. Gascue, dió por fruto un estudio acerca del «Origen de la música Popular vascongada». Su tesis, expuesta en la página 126 de su comienzo, reza así: *Cuanto he dicho y lo poco que me queda por decir, me convencen de que nuestras melodías verdaderamente típicas son importadas* (1).

---

(1) Revista internacional de Estudios Vascos, año VII, pág. 523.

No parece estar él muy seguro de su doctrina, pues en el mismo trabajo dice: *Acumúlense más observaciones, todas las que se quieran y si al fin resulta que el parentesco musical vasco-celta es un mito, entiérrresele para siempre y punto concluido* (1). Supuso, además, que al leer tal proposición los vascongados *a outrance*, como él nos llama, dirían: ¡*Anatema!* Anatema no, D. Francisco; refutación y (admire nuestra generosidad) **funerales de primera**, con acompañamiento de sexteto, ocupando una digna y lisonjera (2) representación de la Excelentísima Diputación de Bizcaya la cabecera del duelo.

¿Existe una verdadera música popular vasca?

Había, además de la citada, otra moda científica en la Edad Media, consistente en exponer primero los reparos en contra de la tesis, luego la tesis misma y por fin la refutación de los argumentos antes expuestos. Aquí se renovará también esa moda, pero retocándola. A la exposición de las razones del Sr. Gascue seguirá su refutación, para entrar después en lo que los escolásticos llamaban el Cuerpo del artículo.

El Sr. Gascue, hombre tan rico de imaginación como generoso en sinceridad, dice sin ambages cómo llegó a tener noticia del origen de dicha canción. Luego le asigna el siglo XIII como época de origen, siendo así que los principales folkloristas franceses opinan que debe de ser de fines del siglo XVII o principios del XVIII. Hagamos confesión pública (otra vieja usanza). Mucha de su responsabilidad cae sobre mí; pues lo de que la canción sea bretona se me escapó por un *lapsus*. Larousse, donde yo adquirí la noticia, la llama canción francesa. Si al dar a mi amigo cuenta del pequeño hallazgo, en vez de canción bretona, se me hubiera escapado la palabra provenzal, acaso acaso en vez de ir a buscar datos al N. O. de Europa hubiera recorrido el Sr. Gascue las risueñas y apacibles orillas del Ródano y visitado en Toulouse la casa de Clemencia Isaura, la de los juegos florales, la musa de los Felibres; y en lugar de apellidar celta nuestra música popular nos habría dicho que es latina.

Analiza luego con fruición canciones de Man, isla inglesa del mar de Irlanda, amen de buena porción de melodías bretonas; y después de establecer el tanto por ciento de las que a su juicio tienen semejanza con las nuestras, distribuye la música popular en cuatro grandes familias: la latina, la vasco-celta, la germánica y la eslava.

(1) Ibid, pág. 88.

(2) D. Hilario Bilbao, diputado carlista, que hizo la presentación del conferenciante. Más tarde se presentó el Sr. Landáburu, pariente del mismo.

Luego añade textualmente: *me asusto de mi atrevimiento al generalizar como lo hago y me acuso de ello humildemente* (1).

¿Pero está seguro el Sr. Gascue de que hay un cancionero germánico? Lo digo porque, si hace ocho años no pude, hoy puedo suministrarle un dato (el suficiente para que en ciertos cerebros surja una teoría), por el cual lo que antes considerábamos música popular gérmana sea ya germano-celta. Los alemanes, en muchas comarcas de su vasto imperio, enseñan a los párvulos el Abecedario, haciéndoles cantar la melodía que oiréis a continuación (2).

A be-tre de e-ef-que, ja-i-ka el em en o-pe

Ku er-es-te u-fau-ve, Ku er-es-te u-fau-ve -

ex-ep-si lon tret; oh, weh! Berta kann nicht lernend das Abe-tre.

Esta misma melodía, que yo se la dí por bretona, figura también como popular (dos veces, nada menos y con ligera variante) en el Cancionero Alemán ALT HEIDELBERG: una vez con el título de «llegada de la Primavera» = *Frühlings Ankunft* (pág. 18), la otra con el nombre de *Der Weihnachtsmann* «El hombre de Navidad» (pág. 274); siendo muy de notar que otras canciones exóticas, que forman parte de la colección, van acompañadas de acotaciones como «viejo canto popular holandés» (pág. 393), «canción popular sueca (pág. 356)», «canción francesa (pág. 119)», habiendo también una napolitana, dos rusas, varias irlandesas, un fandango español y hasta una habanera mejicana: todas ellas con la indicación de su origen; mientras que las dos canciones correspondientes a *Urzo šurja* o *ah! vous dirai-je, maman* van acompañadas de la nota *volksweise* «popular». ¿Estaremos expuestos a que ya no haya ni cancionero puramente celta sino celta-germano? Allá ellos con su pleito.

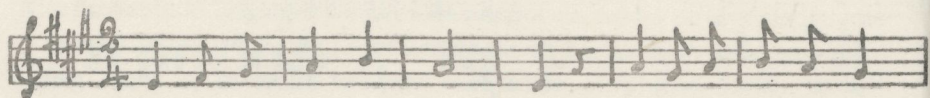
(1) Ibid. pág. 96.

(2) Los nombres de las letras van transcritos, no como lo hacen los alemanes, sino como suenan en castellano.

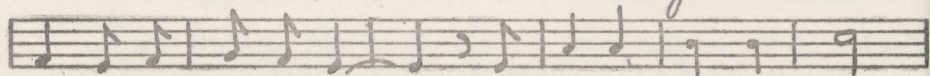
Por lo que a nosotros atañe si antes, desde hace ocho años, somos vasco-celtas, ahora somos ya vasco-germano-celtas. Durante la primera guerra carlista se cantaba a voz en cuello una melodía popular alemana con esta letra:

Don Karlosek emon dau  
errege-berbia, errege-berbia:  
gura dabela gorde  
euskaldun legia.

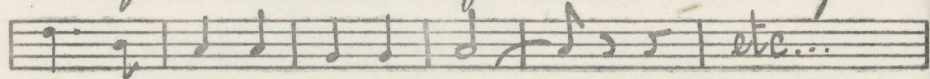
«Don Carlos ha empeñado su real palabra: que quiere guardar el Fuero Vasco».



Don Karlos-ek e-mon - dau Erreque ber-be-a.

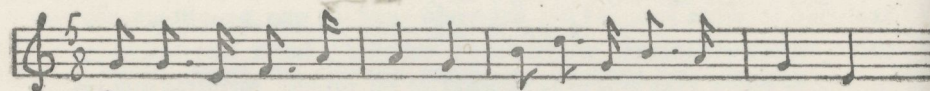


E-rraque ber-be-a - gu ra da be la gor -

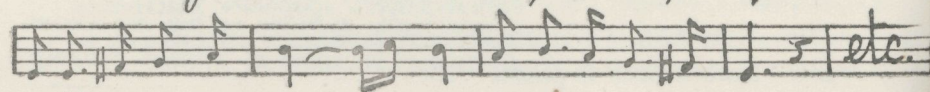


de eus kal dum le-ge-a —

¡Pobres asturianos! Estais ufanos de vuestro cancionero y con razón, por lo que yo creía. Pero escuchad esta melodía que se ha cantado años enteros (y no sé si aún se canta) en una iglesia pública de Oviedo y os vereis, ya sin familia, en el gran falansterio vasco-germano-celta.



Vé níd y ra mos to dos con-flo-res a por fi-a.



con-flo-res a Ma-ni — a que Madre nuestra es.

Si la consecuencia del Sr. Gascue vale, habremos de mandar cincelar en la estatua de Iparragirre estas palabras

y AUTOR DEL CANCIONERO ASTURIANO.

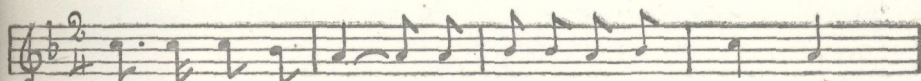
El Conglomerado vasco-celta-germano-astur va a adquirir otro miembro importante: el polaco. Revuélvese la infortunada Polonia contra Rusia el año 1830 y derrotados sus soldados y esparcidos por Europa cantan el himno de su no obtenida libertad, himno que, traducido y esparcido después por los franceses, (1) traspone el Pirineo y sale de boca de muchos soldados de Carlos VII con esta letra:

¡Qué alegres son los de mi compañía,  
qué alegres son los de mi batallón!

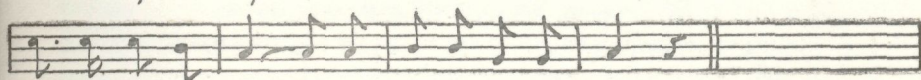
Siendo yo niño aprendí en Ondarroa la música de este himno con la letra:

*Tanparrantan biar Bilbora noa,  
tanparranpantan peseta bikotan.*

«*Tanparranpantan*, mañana voy a Bilbao; *tanparranpantan* en busca de *pesetabikos*». (Llamaban así a los forales).



*Tanparranpan tan - bi - ar Bilbora nu - a ,*



*tanparranpan tan pe seta biko - tan*

Por el procedimiento del Sr. Gascue cualquiera que tuviere mucha imaginación, buena dosis de paciencia, algo de buen humor y ganas de perder agradablemente el tiempo, podría hacer del cancionero noruego, noruego-sueco-germano-vasco-astur-celta; del eslavo, eslavo-celta-astur-mongol-noruego-sueco-germano..... etc., etc., etc.

Quiso él además asociar en nuestra razón social folklórica al pueblo flamenco, fundado en las relaciones comerciales que sostuvieron los vascos con Brujas y en el tránsito, por nuestro País, de muchos peregrinos de la Europa central a Santiago de Compostela.

El Sr. Gascue ve en aquellas relaciones nuevas fuentes de nuestra música popular. Si pudiera demostrarse que hasta esa época aquí no

(1) Figura en el *Larousse illustré* con el nombre *De la Pologne*.



se cantaba, la mera suposición de mi culto colega pasaría a la categoría de prueba fehaciente. Más tarde se verá lo contrario.

Cuesta creer, señores, que nuestros antepasados, oyendo lenguas tan diferentes de la suya como el bretón (celta) y el flamenco (germano) hayan podido traducir e importar sus canciones; pues los actuales vascos, marinos de mayor instrucción y de más educación musical que aquéllos, no han importado, que sepamos, canciones ni japonesas ni bisayas, a pesar de sostener relaciones más frecuentes y más íntimas con pueblos de raza malaya. Pero pase. ¿Está seguro el Sr. Gascue de que esas melodías llegaron a ser, como nos lo dice, madres en nuestro cancionero? Desde hace por lo menos medio siglo van gran parte de nuestros pescadores el verano a las costas de Santander y Asturias y cada año traen alguna canción más o menos mal aprendida, eso que el castellano en nuestros días no suena a los vascos, como en otras épocas, a celta, germano o malayo y es fácilmente importable.

Siendo yo mozalbete, oí a varios marineros una canción, creo que santanderina, de la que no recuerdo más que estas palabras, con su melodía: «Con el hacha puñalada» Es de creer que el hacha que llegase a sus oídos haya sido «hacha funeraria». También recuerdo que hace unos ocho años trajeron esta otra canción típica santanderina:

Sale del moral (sic), sale del moral la rosa,  
sale del moral coloradita y hermosa ¡y olé!

Más diré al Sr. Gascue. Ya no cada año, sino por lo menos todos los domingos resuenan en todas las villas de alguna importancia del País Vasco melodías aún más extrañas a las indígenas que la de «Sale del moral», como son: habaneras, polkas, schotisch, walses, mazurkas, seguidillas, jotas y zortziquitos *koipes* que solo tienen de vasco el nombre y el metro; y sin embargo el cancionero vasco vive, como vive nuestra lengua, a pesar de que todos los periódicos, todas las escuelas conspiran en lucha abierta contra su existencia; y vive sin vilipendio, sin que acaso en el 80 por 100 de sus canciones se note, ni en su ritmo, ni en su fraseo, ni en su *ámbitus* melódico, la infección de esos niveladores letales elementos. Verdad es que así como no hay lengua que pueda jactarse de no haber sido influida por otra; así como no hay mar, ni siquiera el Caspio, con cuyas aguas no se mezclen las de otro mar, pues las nubes se encargan de recoger la evaporación de las aguas de todos los mares, y de condensarlas y repartirlas por toda la tierra; así no hay cancionero en el mundo, tratándose de pueblo siquiera barnizado de cultura, que pueda envanecerse de absoluta autonomía.

No nos tenemos los vascos *a outrance*, como nos apellida el señor Gascue, cual pueblo libre de contagio, ni opinamos (son sus palabras) «que el clima es el mejor del mundo, equilibrado y dulce, sin extremos de temperatura, ni en uno ni en otro sentido». No. Los que conocemos su lengua estamos satisfechos, muy satisfechos de ella, pues sabemos que, a pesar de algunas lagunas, puede rivalizar en perfección con cualquier idioma, vivo o muerto, elaborado en la sociedad humana. ¡Con qué gusto he leído y cuán bien encajan aquí las palabras que el más grande lingüista de nuestros días, Hugo Schuchardt, anciano ya, ha escrito en Noviembre último a un amigo suyo y mío: «Por rápido o lento que sea el desarrollo de mi enfermedad (arterio esclerosis), de todas maneras puede usted decir que aun *in articulo mortis* el estudio del vascuence es mi estudio favorito. (1) Hace muchos lustros y aun generaciones que desaparecieron aquéllos vascófilos que sostenían, como el P. Larramendi, que *naipe* es voz vasca, y significa «bajo la voluntad», pues nada manejamos más a nuestro antojo que las cartas y *estandarte* lo es también significativa de *estanda-arte* «hasta reventar» y así, hasta reventar, va el alférez tremolando su enseña; o como aquel nunca como se debe leído Capitán Perochegui que, entre otras cien cómicas etimologías, trae la de *Borbón* igual a *burbon*, igual a *buru on* «buena cabeza». Si algún Perocheguichu queda todavía en nuestros días, créame el Sr. Gascue, hasta los chivaletes y cíceros de imprenta se ríen de sus escritos.

Los que conocemos su música popular estamos muy satisfechos de ella, recordando con fruición el dictado de *entzückend* «arrebataador» que a las melodías populares de mi Conferencia del año 1901 dirigía gente docta de uno de los conservatorios más célebres de la cultísima Alemania.

¡Que la melodía *ai ori begi ederra* viene de una bretona y el *Iru damatso* nació en San Sebastián, como el ave fénix, de las cenizas de la ciudad (producidas por el fuego de un amigo), de una melodía inglesa! No he contado cuántas fueron, pero seguramente pasarían de cincuenta las canciones exóticas—y con este nombre—que incluí yo en mi colección; como incluí en el diccionario voces exóticas, advirtiéndolo con signos especiales cuáles lo eran y cuáles tal vez lo fuesen; tales como *Eliza* «iglesia», *pago* «haya», *gela* «celda». No nos tenemos por libres de contagio. ¿Qué pueblo, qué literatura, qué música

(1) Wie langsam oder rasch nun auch die Krankheit fortschreiten mag, Sie werden jeden falls sagen können dass mir noch *in articulo mortis* das Studium des Baskischen das liebste geblieben ist». Carta de Schuchardt a D. Julio de Urquijo, 9 de Noviembre de 1917.

popular se ha librado de él? Conocéis, sin embargo, algún autor serio, conocedor del asunto, que diga, si es noruego, que el cancionero noruego no existe; si es eslavo, que el cancionero eslavo es un mito?

Lo que sucede, hablando en puridad, es que así como hay *sprits forts* que, sin haber acopiado más conocimientos filosófico-teológicos que los de un alcalde pedáneo, se atreven a analizar, mermar y rechazar atributos divinos; y otros que, sin conocer apenas superficialmente a la Santa Iglesia, ponen en tela de juicio sus notas y sus dotes, especialmente su Autoridad; así hay *sprits forts* o (valiéndome de otra locución francesa muy en boga) hay *soi disant* patriotas, opuestos diametralmente a los patriotas *a outrance*, de que nos habla el culto ingeniero donostiarra, cuyo pretendido patriotismo consiste: 1.º en abultar imperfecciones reales de su patria, 2.º en achicar sus innegables glorias, 3.º en no desdeñar meras conjeturas, aunque de su admisión salga la Patria menoscabada y aun denigrada. Sin duda, al desarrollo, fomento y sostén de esta filoxera del patriotismo contribuye poderosamente el sol, pues se la conoce especialmente en países meridionales. Eso de amar fervorosamente a la Patria y servirla hasta el sacrificio, se considera propio de gente adocenada, de retógrada grey o de algún monomaniaco.

No sé si vuestra apreciación concordará en este punto con la mía. He advertido que generalmente los que más egoístas son personalmente, son los más altruistas tratándose de su Patria. Ah! si la lengua no fuera irrefragable testimonio de nuestra nobilísima y envidiada antigüedad, no pocos *sprits forts* nos asegurarían que los vascos somos descendientes de los últimos godos y de los moros que primero poblaron la península ibérica. También he notado que todo verdadero patriota, abnegado, personalmente desinteresado y sacrificado por el bien común, atesora en su corazón, casi fundidos, los dos grandes amores del hombre: el amor de Dios y el de su patria, considerada por él como una prolongación de su propia familia.

Al oír de mis labios estas verdades, creeréis acaso que estoy pesaroso de haber suministrado a un amigo la semilla de la teoría radical que estoy refutando. Todo lo contrario. Además del natural goce que todos sentimos en hacer algo por los demás, os diré que, gracias a la tesis de música vasco-celta, he llevado a cabo algún trabajillo de investigación, mediante el cual puede uno vislumbrar ráfagas de luz en la densa oscuridad que envuelve nuestro pasado. Por algo decía el apóstol de las gentes a sus discípulos «que convenía hubiese disidentes: *oportet hæreses esse.*» Ahora, de esto a tener que sufrir afrentas

escupidas a pleno rostro, hay un abismo. Hace justamente dos meses un novelista, nacido en País Vasco, lanzó en Bilbao una serie de insultos tan groseros, bajos y denigrantes a su País, que conceptuo difícil que otro hombre culto hubiese jamás proferido denuestos de tal naturaleza. No conozco las groserías escritas por el poeta Heine contra su Patria, aunque puede calcularse de qué magnitud serían, cuando el emperador alemán Guillermo II mandó retirar su estatua del jardín de Akileion, posesión recién adquirida por él en la isla de Corfú.

Sosegad, vascos, los nervios y oid las enormidades que el mes de Diciembre último soltó de su pluma D. Pío Baroja contra nuestra amada Euskalerría. La primera es ésta: «Se llega a sospechar si las gentes de España, las del Norte como las del Sur, las del Este como las del Oeste, seremos todas de la misma casta ininteligente e insignificante.» (*Euzkadi*: 17, XII, 1917). La segunda: «No en balde parece que nosotros (los vascos) descendemos de la raza de Cromagnon, pariente próximo del Pithecanthropus.» (*El Liberal*: 15, XII, 1917). La tercera: «La casi totalidad de los vascos son moros que, en vez de llevar el corán, llevan en el brazo la doctrina del P. Astete.» (*Euzkadi*: 17, XII, 1917). La cuarta: «Cuando pienso en el cristianismo me vienen a la imaginación los ghettos, la escrófula, la sarna y los frailes.» (*El Liberal*: 16, XII, 1917).

La impresión que me produjo la lectura de estas incalificables procacidades fué preguntarme «¿Habrá todavía alguna calle particular esperando a que le pongan nombre, para justificar de nuevo por él, que Bilbao es la villa de las chirenadas?». El gran hijo de Tarso de Cilicia habló de disidentes, es verdad; pero de botarates no dijo una sola palabra. Al leerlas por segunda vez estos días mi impresión ha sido menos jocosa. Me he acordado de una costumbre que reina en nuestro tiempo, de adoptar como hijos de una población a personajes que, nacidos en otra, han llevado a cabo actos muy meritorios en aquella en que vivieron. ¿No creéis, vascos, llegada la hora de que las Naciones, por decoro, deban recurrir al correlativo enérgico procedimiento de repudiar a algunos de sus hijos por espúreos?

Sigamos al Sr. Gascue en sus curiosos razonamientos. «En el Cancionero musical de Barbieri hay cuatro melodías vascas de Juan de Anchieta y una de autor anónimo. En ninguna de las cinco melodías, dice él, encuentro rastro alguno que permita calificarlas, ni remotamente, como antecesoras de nuestras canciones actuales. Por el contrario, su carácter es igual en un todo al de los restantes cantares de la notable colección..... De lo expuesto parece deducirse una de dos

cosas: o los músicos vascongados, cuyas melodías inserta Barbieri, perdieron por completo, al expatriarse, toda idea de la música nativa, o nuestra música especial no existía aún en aquella época» (1).

Juanes de Anchieta fué un músico vasco, maestro del príncipe D. Juan, hijo de los reyes católicos. De él dice D. Carmelo de Echeagaray en carta al Sr. Gascue, que se sirvió de alguna melodía popular de Castilla para componer una de sus misas. Si el razonamiento del Sr. Gascue valiera, valdría también este otro. Un músico vasco, Hilarión Eslava, llegó a ocupar en el siglo XIX puesto tan eminente, en la corte de Isabel II y en la de Alfonso XII, como Juanes de Anchieta en la de Isabel I y Fernando. Eslava escribió hasta sobre seguidillas andaluzas una Misa inédita que la he visto con mis propios ojos. De música vasca no hizo nada. Dijo, sí, y, a mi juicio, equivocadamente, que el zortziko debiera escribirse en diez por ocho y citó un par de ejemplos ñoños de su invención. En su tratado de melodía, después de exponer lo que él llama forma ordinaria y forma extraordinaria de la frase, hace esta observación: «Hay algunos cantos populares, especialmente entre los que usan las niñas en sus pueriles juegos, que contienen ciertas frases anómalas, por efectuarse dentro de ellas un cambio pasajero de compás, que es desagradable a todo oído ejercitado en el arte». Y cita dos ejemplos (por cierto muy agradables a todo oído ejercitado por lo menos en el arte moderno) tomados, dice el maestro «de la multitud de cantos de esa especie que oímos en Madrid en las noches de verano a los corros de niñas que juegan en los principales paseos de la corte (2)». Frases anómalas, como llama Eslava, en que se mezclan compases de diverso número de tiempos, pudo nuestro celebrado compatriota citarlos de la música popular vasca muchos más que de cancionero alguno de otro país. Y ahora saquemos la consecuencia, según el sistema de D. Francisco. «O Eslava, perdió por completo, al expatriarse, toda idea de la música nativa o nuestra música especial no existía aun en aquella época». Otro músico vasco, contemporáneo nuestro, sucesor de Eslava como director de la capilla real, el bondadoso maestro Zubiaurre, entre muchas composiciones musicales que de él se conocen, no sé que haya producido nada propiamente vasco y de sabor popular. El año de 1886, con motivo de las fiestas euskaras de Durango, escribió una melodía sobre letrilla de Moguel: *gara neskatilak euskaldun ez ilak*. Su ritmo es vasco ciertamente, pero alguna de sus cadencias no; y

(1) F. Gascue. *Revue internationale des études basques*. Año VII. pág. 510, nota.

(2) Tratado de Composición. De la melodía y discurso musical pág. 42, 5.<sup>a</sup> observación.

la composición en general es anodina, sin carácter popular. En tiempo de Juanes de Anchieta «a los músicos que no eran hombres de ciencia se les tenía sin ningún aprecio social, los músicos se afanaban por aparecer como hombres científicos o doctores de Facultad Mayor (1)». Despreciaban la música del pueblo. Hasta la edad moderna, y entre nosotros hasta la contemporánea, no se ha hecho en general aprecio de los cantos populares ni se ha conocido, por lo menos entre los nuestros, consorcio de la música científica y la del pueblo.

Refutados ya los reparos del culto musicólogo y reputado ingeniero, entremos en la segunda parte de la Conferencia.

---

Estrabón, autor griego que nació hacia el año 58 antes de J. C., escribió un tratado de Geografía, dividido en varios libros. En el tercero, dedicado a la península ibérica, hay un capítulo muy curioso que de un modo especial nos interesa a los vascos. Dice en él (2): Después de beber, los hombres se ponen a bailar, tan pronto en corro, al son de la flauta y trompeta, como saltando uno a uno, porfiando quién se levantará más en el aire y caerá de rodillas con más gracia». El traductor Amédée Tardieu dice en nota: *quelque chose comme le saut des basques*: «algo así como la danza de los vascos». Parece en efecto, que asistimos a un auresku amanerado de nuestros días. Es verdad que Estrabón nos describe esta escena hablando de los Lusitanos, pero añade; «Tal es el género de vida de todos los montañeses y, como he dicho ya, bajo esta denominación incluyo los diferentes pueblos que bordean la costa oriental (sic) de la Iberia hasta el país de los Vascones y hasta el monte Pirineo. En otro lugar (3) dice que por encima de la Yaccetania en dirección al Norte habita la nación de los vascones cuya principal Ciudad es Pompelón, como quien dice la ciudad de Pompeyo; es decir, nuestra vieja Iruña. Aun es más interesante lo que el mismo historiador y geógrafo griego dice (4) hablando de los vascos nuestros antepasados: «las noches sin luna las pasan haciendo devociones y danzando junto a sus puertas, en honor de un Dios desconocido». Doce siglos después el peregrino francés Eymery Picaud (5) se encargará de darnos a conocer esta divinidad de nuestros mayores.

---

(1) E. López Chávarri, Historia de la Música, tomo I, pág. 71.

(2) Libro III, cap. III, § 7.

(3) Libro III, cap. IV, § 10, pág. 265.

(4) Citado por M. Alexandre Nicolai: *La Tradition au Pays basque*, pág. 156.

(5) *La Tradition au Pays basque*, pág. 158.

Testimonio, también antiguo, referente a música popular tenemos en el Concilio III toledano celebrado el siglo VI de nuestra era, Mayo de 589. En el cánón 22 (1) estableció que «los cuerpos de todos los religiosos (sin duda, se entiende de todos los fieles), que, llamados por Dios salen de esta vida, deben ser conducidos a la sepultura entre las voces de los cantores, sin más canto que el de los salmos. Porque el *himno fúnebre* que vulgarmente suele cantarse a los difuntos y aquel herirse a sí propios los parientes o allegados lo prohibimos en absoluto». En el cánón 23 (2) dice: «debe ser enteramente exterminada la costumbre religiosa que el vulgo ha solido observar en las solemnidades de los santos; pues las gentes, en vez de atender, como deben, a los oficios divinos, se entregan a bailoteo y cantares torpes.....»

Es de advertir que a este célebre Concilio asistieron entre otros Obispos los tres o cuatro, a quienes estaba entonces confiada la dirección espiritual de los vascos: Munio, de Calahorra; Liliolo, de Pamplona; Simplicio, de Zaragoza.

Otro documento concluyente nos suministra el fuero de Bizcaya. Bajo el título «En qué manera se puede hacer llanto y poner luto por los difuntos» se leen estas palabras en la Ley VI, tit. 35: «.....Establecían por ley de aquí adelante quando quier que alguno muere en Vizcaya o fuera de ella, por mar o por tierra, persona alguna de todo Vizcaya, Tierra llana, villas et ciudad no sea osado de hacer llanto mesándose los cabellos ni rasgando la cabeza, NI HAGA LLANTOS CANTANDO..... sopena de mil maravedis a cada uno que lo contrario hiciere por cada vez».

Sabido es que nuestro fuero no se escribió hasta el año 1452, observándose hasta entonces sus leyes por tradición.

La lengua misma nos suministra algunos datos que nos conducirán a la evidencia de la tesis aquí sustentada. Recuerdo haber aprendido, al cursar Teología, que el santo nombre de Dios es expresado en varias lenguas con palabra compuesta de cuatro letras: *Yave* en hebreo, *Zeos* en griego, *Deus* en latín, *Orzi* en armenio antiguo..... etcétera; y da la coincidencia de que los antiguos vascos llamaban a Dios exactamente como los armenios: Orzi. El peregrino del siglo XII, cuyo nombre os cité ya, que, camino de Compostela, estuvo algunos días viviendo en compañía de algunos vascos montaraces, escribió en su itinerario varios vocablos aprendidos de ellos: *Deum vocant Urzi* «a

(1) V. Francisco Javier Simonet, El Concilio III de Toledo, pág. 159.

(2) Ibid, pág. 160.

Dios llaman Urzi». «Orzi» y no «Urzi» se registra aun hoy en nuestro vocabulario. Todos sabéis que la palabra «jueves» viene del latín *dies Jovis* «día de Júpiter». Los vascos, aun los actuales, tienen, fuera del dialecto bizkaino, para designar el mismo concepto, la palabra *orzegun* con su variante *ostegun*: día de Orzi. *Orzi* significa además «firmamento», confundiendo así nuestro pueblo, como varios otros de la antigüedad, las ideas de «firmamento» y «Dios». Júntese a esto una resolución acordada el año 589 por el Concilio provincial de Narbona, advirtiendo de paso que los vascos orientales de entonces, los del Alto Aragón y los de Zuberoa, lindaban con cristianos pertenecientes a aquella provincia eclesiástica. En el cánón 15 dijeron los Padres del Concilio (1): «Oímos que muchos celebran el jueves a la manera de los paganos. Quien, excepto los días festivos, solemnizase estos días, sea excomulgado y haga un año de penitencia, si es persona libre..... etcétera».

Tiene nuestra lengua otro vocablo, muy usado todavía en nuestros días, que aun más directamente recuerda los cantos de nuestros antepasados. Este vocablo es *ileta* «elegía». Hoy, la locución *ileta jo*, «cantar elegías o endechas en honor de los muertos», se extiende a contar cuitas, expresár quejumbres. Había dos clases de plañideras en nuestro pueblo: unas que entonaban elegías: *iletariak*; otras que simplemente plañían: *erostariak*. A pesar de la prohibición ya citada del Fuero, se ha mantenido la costumbre de plañir y de cantar junto a los cadáveres, hasta hace dos o cuando más tres generaciones. Mi madre hablaba de *Elantšobeko erostaria* «la plañidera de Elantšobe», amenizadora de fúnebres ceremonias. Una de las alabanzas que entre gemidos y sollozos se prodigaba más en honor de una mujer era la siguiente: «Esta aprendió a coser antes de haber cumplido los diez y siete años». Ya no resuenan los acentos de las *erostaris* e *iletaris* ni en las *gauillas* (fúnebres veladas en torno al cadáver) ni en los *ilozlor* (conducciones de cadáveres); pero nuestro pueblo aun conserva algunos restos de antiguas elegías. Muchos de vosotros sabéis de memoria la magnífica muestra que con el nombre de *Alostorraea* presenté en la conferencia sobre nuestra música popular publicada el año de 1901. Algunos conocéis sin duda las que dejó Garibay inéditas en sus Memorias, que luego se han publicado. La gente culta conocía ya, desde el siglo XV, estos poemas con el nombre seguramente alienígena *eresia*, tomado del griego *elegeia*, que con la pronuncia francesa *eledšia* (elegía) llegó hasta nosotros. Garibay y Oihenart, entre los antiguos,

(1) *Die Kirchengeschichte von Spanien*, von Pius Bonifacius Gams. II. - 2.º pág. 18.]



citan este vocablo *eresia*. No he conseguido oirlo de boca del pueblo, que tiene, para ello, su típica y pura voz: *ileta*. Aunque me tachéis de prolijo he de deciros que no recuerdo haber visto documento tan incorrectamente transcrito como estas elegías de Garibay, lo mismo por Francisque Michel (1), como por el Memorial histórico español (2), y también, aunque en menor proporción, por los que en nuestros días han disertado acerca de ellas (3). Se impone, a mi juicio, una reproducción fotográfica de estos poemas como también de los 63 proverbios vascos recogidos por el mismo Garibay, cuyos manuscritos obran en la Biblioteca Nacional de Madrid. La primera elegía empieza así:

Oñetaco lur au jabilt icara  
lau araguioc berau (?) bezala..... etc.

«Me tiembla la tierra bajo los pies y como ella las carnes.....»

Y fué cantada por D.<sup>a</sup> Sancha Ochoa de Ozaeta, plañendo la muerte de su esposo Martín Ibáñez de Artazubiaga, asesinado en Ibarreta por los oñacinos de Aramayona.

Una hermana de D.<sup>a</sup> Emilia de Lastur, venida de Deva a Mondragón, cantó las endechas siguientes en cierto día de sus honras, COSA, añade Garibay, MUY USADA EN ESTE SIGLO (en el XV).

¿Zer eteda andra erdiaren zauria?

. . . . .  
. . . . .

Azpian lur otza, gañean arria,  
Lasturrera bear dozu, Milia;  
Aita jaunac eresten dau elia,  
Amandreac apainquetan obia,  
Ara bear dozu, andre Milia.

«¿Qué será la herida de la señora recién parida?»

. . . . .  
. . . . .

Debajo la tierra fría, la piedra encima,  
a Lastur debéis ir, señora Emilia;  
El abuelo baja gran hato de ganado (para las honras fúnebres)  
la abuela adereza la sepultura:  
allá debéis ir, señora Emilia.

(1) Le Pays basque, pág. 274..... París, 1857.

(2) Tom. VII, pág. 652..... etc.

(3) Véase *Euskal-erria*, de San Sebastián, tomo L.

En la segunda elegía, entonada por la misma, hay dos palabras lingüísticamente notables,

«Zerurean jausi da abea  
jo dau Lasturco torre gorea».

«Del cielo ha caído la viga, ha golpeado la torre alta de Lastur».

Los comentaristas han transcrito *zeru bean*, desconociendo, sin duda, la existencia del sufijo arcaico *-rean*: *zerurean* por *zerutik*.

*Artecalean andra Ochanda Gabiolaco.*

«En Artecalle la señora Ochanda de Gabiola».

Hed aquí un nombre propio de mujer *Otšanda* «lobezna», diminutivo de *Otso* «lobo», como *oilanda* «polla» lo es de *oilo*. Sirvaos de estímulo este dato, a vosotros, jóvenes patriotas, que con tanta gallardía llevais ya adelantada la hermosa obra de nuestra toponimia; sirvaos de estímulo, para exhumar de viejos documentos (1) voces patronímicas y sustituir con ellas esas de terminación genérica, radicalmente opuestas al genio de la lengua, que en mala hora se trata de introducir en ella. Cuando se ha cometido un error, la nobleza y la verdad obligan a confesarlo y a dejarlo. Aún es tiempo.

También Francisco de Mendieta dió a conocer otra elegía cantada con motivo de la muerte de Jaun Peru de Abendaño. No se expondrá aquí por no alargar demasiado la conferencia. El curioso que quisiese conocerla podría consultar el *Ensayo de un padrón histórico de Guipúzcoa* publicado en la revista *Euskalerría* (2) por nuestro insigne heraldista D. Juan Carlos de Guerra.

Aproximándonos más a nuestros días os citaré por testigo de nuestra música autónoma a Voltaire (3). No sé en cuál de sus obras definió al pueblo vasco, diciendo: «es un pueblo que, montado a caballo en el Pirineo, pasa su vida cantando». El Sr. Gascue asegura (verdad es que, como lo habéis visto, con gran temor de equivocarse) que la melodía ya expuesta y cantada de *Urzo šuría* o *Ah! vous dirai-je, maman* o *abetzede* es melodía madre, de la que procede nuestro cancionero. ¿Qué melodías serán, pues, las que canta ese pueblo, a quien nos presenta el filósofo de Ferney teniendo por cabalgadura toda una cordillera? Serán, sin duda, melodías hijas, pero originali-

(1) Arsenal de ellos parece ser el Archivo de Simancas. Acaso en Calahorra y en el Seminario de Logroño pudieran hallarse no pocos.

(2) *Euskalerría*, de San Sebastián, Tomo L.

(3) Citado, entre otros, por Mr. Adrien Planté. *Tradition au pays basque*, pág. 123.

simas, hijas que nacieron siglos antes que su madre; pues tal canción, según los mejores críticos folkloristas, fué contemporánea de Voltaire, y ya nuestro pueblo era por él celebrado como pueblo cantor.

Sería labor supérflua entresacar datos históricos a partir del siglo XVIII hasta nuestros días. Los que nos hemos dedicado a la ímproba labor de recoger inspiraciones líricas, poético-musicales, del pueblo, hemos visto que más que a una decadencia asistíamos a un ocaso. Cincuenta años más sin esta labor nos habrían envuelto en una tenebrosa noche, sin más estrellas que las tres o cuatro docenas de canciones hasta ahora publicadas. A un sol puesto sólo un brazo omnipotente le hace surgir de nuevo. Gracias a Él asistimos a la aurora de un nuevo y espléndido día. Entre mi caro amigo y hábil colega Fr. José Antonio y el que tiene el honor de dirigiros la palabra hemos presentado a concurso más de dos mil cuatrocientas melodías populares, sin contar sus variantes, habiéndoseme asegurado que son pocas las canciones de una colección repetidas en la otra. ¿Cuál no hubiera sido el resultado, si esta labor se hubiera llevado a cabo un siglo atrás?

Para refutar a mi amigo D. Francisco Gascue no he querido echar mano de argumentos generales, casi abstractos, como el que se desprende de aquella sentencia del gran folklorista alemán Hermann Ritter (1): «la música, considerada como profunda manifestación de la vida de sensibilidad, la hallamos, lo mismo que el sentimiento religioso, en todos los pueblos de la tierra». De haber dispuesto de más tiempo pudiera haber hojeado más obras en las que directa o indirectamente se estudia a nuestro pueblo y acaso extraído de ellas aún más testimonios que abonaran mi tesis. Toda labor humana, especialmente la propia, es perfectible. Todo autor debiera, siquiera por el bien común, admitir enmiendas y correcciones. Serán por mí bien recibidas cuantas quiera hacérseme en las obrillas que salen de mis manos.

Al citaros antes las muchas corrientes exóticas que convergen en nuestro pueblo, a pesar de las cuales vive nuestra lengua y nuestro cancionero vive, si no con absoluta autonomía (pues así no vive ni lengua ni cancionero alguno en el mundo) con buen número de trazos característicos, cabía y cabe preguntar ¿de dónde les viene esta persistencia, esta perennidad, mientras cientos de lenguas con sus cancioneros han desaparecido de la Tierra? ¿Es acaso el alma de los vascos más recia que la de los vedas y etruscos y medos y fenicios y otros cien pueblos que han desaparecido? No tengo ni razón ni conjetura

---

(1) *Über Volksmusik und Volksgesang in alter und neuer Zeit*, DIE MUSIK, III Jahr, s. 258.

alguna para poder afirmarlo, Aparte de la configuración del terreno que habitamos (y acaso sea esta la base más sólida) podemos vislumbrar un firme apoyo de esta nuestra vitalidad en aquellas pocas palabras, de que se valió Pomponio Mela, escritor latino sud-ibero del primer siglo del cristianismo, para hablar de nosotros. Venía describiendo en su Geografía las costas lusitanas, las gallegas, asturianas y santanderinas y al llegar a las nuestras dice (1): *Cantabrorum aliquot populi amnesque sunt, sed quorum nomina nostro ore concipi nequeunt.*— Hay entre los cántabros (así nos llama él) algunos pueblos y ríos, pero sus nombres se resisten a nuestros labios».

Ignoro si habrá o haya habido otro pueblo tan amante y cultivador del canto como lo ha sido el nuestro. En Azpiroz, valle de Larraun, me dijeron, que pocos años antes que yo allí me presentara, murió una anciana, que cuando veía salir el sol, estando ya ella ocupada en sus faenas, le saludaba con un cantar *ad hoc*. Ha llegado nuestro pueblo hasta expresar líricamente sueños y cuentos. De los pocos sueños que he podido recoger el más lindo por su música es, sin duda, aquel que aprendí en Lecuine (Baja Navarra) y publiqué en la ya citada conferencia. Entonces solo dí una estrofa. Es tan agradable su melodía que, creo, la oirán con gusto aun los que desde entónces la conocen,

La letra, traducida, dice así:

«Anoche he soñado que veía a mi amada ¡¡verla y no poder hablarle!! ¿No es acaso profunda mi pena? Deseo morir.—¡Oh tú, pájaro de la selva! Contempla esta jaula y guárdate de ella como puedas. Mejor que soñar aquí te es revolotear de hayedo en hayedo» (2).

Hablando de sueños no resisto a la tentación de referiros uno lindísimo que no hace mucho tuvo un señor a quien trato con toda intimidad y que me merece crédito. Viose de repente en una escena familiar, cuyos actores fueron una señora, como de cuarenta años, esbelta, enlutada, que por su actitud y porte bien pudo merecer el honor de servir de modelo al gran artista de Nüremberg, Albert Dürer, cuando representó simbólicamente la Melancolía. El segundo actor, fué un mozalbete, como de catorce años, también enlutado, que arrodillado ante un sillón daba vueltas, sin dárselo una higa por los suspiros de su madre (acostumbrado sin duda a ellos) a un libro lleno de grabados. El tercer actor fue el soñador. Viendo este que la señora tan pronto clavaba sus ojos en el techo del gabinete como en su hijo y no hacía más que gemir y suspirar, le preguntó: «Que le pasa a V., señora?— ¡Qué me ha de pasar! ¿No ve V. eso?» y al decirlo, con sus manos entrelazadas apuntó al mozalbete.—Señora: «yo noto que su hijo está bien conservado y tiene cierta afición a los libros..... ¿Qué más para su edad? Verdad es que en el centro de su cabeza hay un pequeño claro, pero eso.....—¡Y yo que le destinaba a intelectual!!»

(1) Lib. III, cap. I, *versus finem*.

(2) V. *Barda amets* en mi conferencia sobre la música popular baskongada, página 26 del apéndice.

Es de creer que el soñador hubiera replicado «Señora: para eso basta con que su hijo cultive esmeradamente el copete, lo que en nuestra galiparla habitual llamamos el tupé»; pero un acceso vehemente de hilaridad cortó el diálogo; pues al ruido de sus propias carcajadas despertose y la visión se desvaneció.

De cuentos cantados por nuestro pueblo puedo ofrecer una pequeña colección nada despreciable. El primero se refiere a un tañedor de albogue. Sin incurrir en temeridad jnzgo que por lo menos el 50 % de los que me escuchais no habrá oído ni visto este instrumento. Aquí le teneis. Se compone de dos cuernos de novillo unidos por su extremidad mediante dos cañitas provistas de tres agujeros la una y cinco la otra.

Lo esencial de este instrumento es otra cañita diminuta provista de una pequeña lengüeta que vibra al paso del aire y produce un sonido semejante al del corno inglés.

Como de él os hablaré largamente en mi segunda Conferencia, dado caso que tenga tiempo de analizar en ella nuestra música popular instrumental, aquí tan solo diré que los profesores que lo tocan no desinflan los mofletes desde la primera a la última nota de la pieza; y todo este tiempo la respiración es nasal. Uno de ellos, arratiano que se preciaba de sus pulmones, apostó con un convecino a que recorría, montado, la calle más larga de París sin dejar de tañer un solo momento. El objeto material de la apuesta consistía en un mulo, según unos, blanco: *mando zuria*; según otros, rojo: *mando gorria*; en opinión de otros, gris: *mando urdina* (1). De esta última opinión es el hoy castellano del fuerte de Arraiz, último *albokari* consultado por mí. Salieron de Arratia mis hombres, transpusieron colinas, montañas y cordilleras; recorrieron llanuras en que se perdía la vista, vadearon arroyos y ríos y llegaron por fin a París. Inquirieron a su manera cuál era la calle más larga, la *rue Vaugirard* de la época; montaron ambos en sendos mulos y el artista, que era el precedente, rellenó sus pulmones de aquel aire de París que a tantos embriaga y empezó una sonata (no sé si también descendiente de la Bretaña); y la repetía y la volvía a repetir y a repetir y a repetir; y tanto la repitió que, habiendo empezado a sonar sus primeras notas por la mañana, las últimas sonaban sin interrupción a la noche, según la letra misma del cuento:

Goizean Parisen, gabean Parisen  
jau da Parisko kaleen luzeal  
auşe kale au pasata baneuko,  
atzeko mando gorri au neurea.

(1) Sabido es que la palabra *urdin* no solo significa «azul», sino «gris», y tratándose de la tez hasta indica el color «blanco».

La traduzco literalmente. «a la mañana en París, a la noche en París ¡oh qué largura la de las calles de París! Si tuviera corrida esta calle, este macho (sic) de detrás (sería) mío».

De la segunda estrofa sólo han llegado a mí, bien terminantes, estas palabras: *zazpi legoa luze dan kalea*, «calle que tiene de largo siete leguas». No vale la pena de citaros las que he puesto por vía de remiendo. Añade el pueblo que al final de la calle, viendo el antagonista que el tañedor había de ganarle el macho que montaba, se le adelantó, le cubrió el cuerno por donde salía el aire y el sonido; y el *albokari*, sofocado, desinflados sus mofetes, perdió su color de grana y cayó de la cabalgadura sin fuerzas, sin vida. La Tradición nada nos dice acerca de si el taimado y cruel antialboguero, que ganó así la apuesta, asistió al entierro de su víctima. Nada tampoco sobre si el cortejo fúnebre correspondió en número y calidad al mérito de quien, sobre un mulo, sentó cátedra de albogue en la capital de Francia. Así se apagaban en otras edades los astros del arte, sin dejar a veces tras de sí ni siquiera el humo de su gloria.

Como véis, es difícil concebir cómo el pensamiento del artista (que tal son las palabras vascas arriba referidas, núcleo del cuento) haya podido llegar a nuestra noticia, habiendo quedado el narrador muerto al final de aquella interminable vía; pero sabéis muy bien que la verdad poética y la verdad histórica no siempre forman ecuación.

Oid ahora la melodía de este cuento popular. Es sencilla y sin pretensiones; eso que tiene el rarísimo mérito de amoldar exactamente el acento musical al acento tónico de las palabras. Advierto, además, que el interludio que oiréis entre las dos estrofas (reproducción casi exacta de la melodía) no es obra mía, sino del pueblo, comunicada a mí por un honrado labrador de Bedía.

*Allegretto.*

Goizean Parisen, gabean Parisen; au da  
 y zer di patretan, al boka. otte tan zazpi

Paris ko kaleen lucea au se ka lé-au pa sa ta  
 legoa luze dan kalea zazpi le go ak e gin da

harneuko, a tre ko mando gorri au neurea —  
 neuhar, atseko mando gorri au neurea —

El segundo cuento es religioso. De él he recogido tres variantes, las tres incompletas cuanto a su letra. En el sainete lírico *Aitareu bildur* que escribí para mis alumnos el año pasado, introduje este cuentecito, completándolo en esta forma:

«Fuése cierto día al cielo un hombrecillo. La puerta estaba cerrada. La golpeó suavemente. No le respondieron. La golpeó algo más recio; tampoco apareció nadie. Arrimó el oído a la cerraja y estuvo atento largo tiempo. Los ángeles cantaban y a ratos se dejaba oír una voz más gruesa, como de quien predica. El hombrecillo golpeó por fin la puerta de firme con el puño. «Quién és?» le preguntó alguien desde dentro.—Soy yo.—Y tú ¿quién eres?—Un pobre sacristán.—¿Qué se le ofrece al pobre sacristán?—Quisiera entrar.—¡Entrar! Aquí admitimos a muy pocos sacristanes. ¿Y de dónde eres?—Yo, señor, nací, he vivido y muerto en Baraibar de Larraun, en cuya iglesia he servido por espacio de cuarenta años.—Aguarda un momento». El portero, San Pedro, abrió un libro grande y le dijo: «Has dicho que sacristán de Baraibar. ¿El nombre?—Señor, José Fermín para servirle.—Hmmm! refunfuñó San Pedro, hmmm! ¡¡Las veces que te has..... alumbrado durante esos cuarenta años!!—Señor, sólo los días de fiesta.—Y de..... alumbrarte ¿había de ser precisamente los días festivos? Tanto peor. Tú, sin que se enterara el señor cura, después de vaciar media botella, la llenabas de agua y luego la misa, misa parecía, mas no lo era.—Eso pocas veces, señor, y en ellas por los de casa, cuando la cabeza no regía.—Aquí no hay lugar para tí». Empezaron entonces a dialogar el Señor y el portero. (Aquí empieza ya el trozo popular). «Pedro ¿con quién hablas ahí?—Señor, hay aquí un alma que quiere entrar.—No hay sitio; que se vaya al infierno». El pobrecito lloraba porque perdió el cielo por su casa, por los de su casa. «Ah! todavía no, todavía no, tengo esperanza en la Madre». Del pueblo no supe más. Sigue el arreglo. Vino luego la Santísima Virgen y habló al Hijo a favor de José Fermín. El Hijo cogió de manos de San Pedro el libro grande, le abrió e hizo saber a la Madre las fechorías del mísero sacristán. Entonces la Virgen, pálida, lloró y habló así: (Es la segunda estrofa de la canción).

Hijo, tengo compasión del pobrecito,  
Uno a quien redimiste con tu sangre  
¿no te entenece ahora?—Madre:  
si de alguna manera pudiera, haría tu voluntad.  
—Así como yo estuve una vez de pie en el  
Monte santo, éste, cariñosamente arrodillado, ha

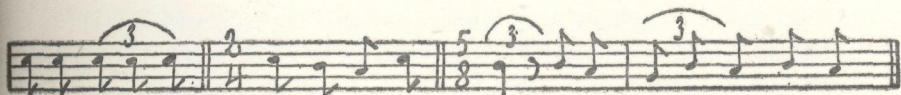
asistido muchas veces a tu sacrificio ¿y no le perdonarás?  
—Si tú lees su vida, se ha perdido para siempre.

La Virgen, aún más pálida, lloró de nuevo. El portero, sin pronunciar palabra, sacó de allí al pobre sacristán de Baraibar.

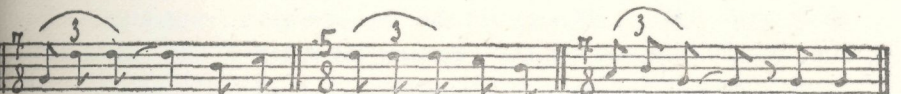
*And.<sup>te</sup> mosso.*



¿Pe-dro, no-re-kin a-ri-aiz o-rre-la? Jau-na, e-men a-ri-na  
Se-me, e-rru-ki dí-at gai šo au. ¿O-dol beroz gar-bi-tu



bat da, ze-ru-ra nai lu-ke-a-la.—Ez-ta le-ku-rik, ez-ta  
ba-tek, o-rain sa-mur-tzen ez-al-au? A-ma, i-no-la e-gin



le-ku-rik: do-a-ye-la su-lei-ze-ra or-tik. Gai-šo-  
al ba-litz, zu-re na-ya ne-gi-ke i-tzez itz Men-di



ak ne-gar e-gi-ten zu-en, zo-ri-gaiz-toz-ko mun-du-an e-tše-  
ar-tan ni zu-tik be-ze-la, mai-te-rik au be-laun-i-ko o-pal-



a-gá-tik, e-tše-koen-ga-tik gal-du zue-la-ko ze-ru-a. — ¡Ay, ez  
ar-te-an la-gun maiz i-zan ta ez-al-dek az-ke-tsi-ko? — O-nen



o-rain-ik; ay, ez o-rain-ik! i-tša-ro-pen dut a-ma-ren ga-nik.  
bi-zi-tza ze-rorr-ek i-kus ba-de-za-zu, gal-du da be-ti-ko.



Una vez que harmonicé y hasta publiqué este cuento lírico, di entre mis muchos borradores con la tercera variante, procedente de Etšalar. El desenlace, según esta versión, es muy otro. *Pedro*, dijo la Virgen, *infernú guztia dator, Judas dutelaik aurrena. Pedro, ireki zioék atea, sar dadiela barrená. Merezi gabe, merezi gabe, ama egin zitzayon jabe*. Pedro: todo el infierno viene, teniendo a Judas por guía. Pedro, ábrele la puerta: que entre. Sin merecerlo, sin merecerlo, la Madre se hizo cargo de él. (La música de esta versión es inferior a la ejecutada, aunque también distinguida. La publicaré, Dios mediante, en el Cancionero).

El tercero y último cuento lírico, que os he de referir y ha de cantar el coro de niñas, es muy interesante, sobre todo porque se habla de él en una página del Quijote.

El pasaje (relativo a la refriega que hubo en la venta en que el inmortal caballero se hospedara) es este: «Así como suele decirse *el gato al rato, el rato a la cuerda, la cuerda al palo*, daba el arriero a Sancho, Sancho a la moza, la moza a él, el ventero a la moza y todos menudeaban con tanta priesa, que no se daban punto de reposo».

Un experto comentarista, Rodríguez Marín, en su *edición crítica de D. Quijote de la Mancha* (1) dice de este trozo: «tales palabras tanto pueden ser de un juego de prendas como de un cuentecillo popular infantil. Una hormigueta sembró, Dios sabe a cuánta costa, tres garbanzos debajo de las ramas de un peral; y viendo que al día siguiente no habían nacido, acudió en su impaciencia al hortelano para que arrancara al peral, y, pues no le hizo caso, fué importunando sucesivamente a la hortelana, a la justicia, al rey, a la reina, *al ratón, al gato, al palo, a la candela, al agua, al buey* y al carnicero, para que cada cual obligase al anterior, hasta conseguir por esta cadena de amenazas que el hortelano hiciera lo que se le pedía. En fin, amenazado el buey por el carnicero, dijo: «Pues yo me bebo el agua, para que el agua apague la candela, para que la candela quemé *el palo*, para que *el palo* mate *al gato*, para que *el gato* se coma *al ratón.....*» y así retornando de uno en otro, hasta que enojándose la hortelana con el hortelano, éste dice:

«Pues yo arranco el peral  
para que a la hormigueta  
le nazca su garbanzal».

Muchas son las versiones musicales que de este cuento lírico he obtenido desde Bizkaya hasta Zamukain (Aldude) y Baigorri en la Baja Navarra. No son tantas las variantes de la letra. La variante de

(1) Tom. I, pág. 474.

Zeánuri presenta algunos personajes que no figuran en otras, como son: el herrero, el cepo y el raposo.

La versión que he escogido como tipo dice así:

«Hemos visto al chivo, comiendo en la huerta; hemos visto al palo, golpeando a ese chivo: el palo al chivo, el chivo al maíz: quítese el chivo, quítese, quítese, quítese. Hemos visto al fuego quemar ese palo, hemos visto al agua apagando ese fuego: el agua al fuego, el fuego al palo, el palo al chivo... etc. hasta lo de quítese el chivo: quítese, quítese, quítese.... Se sube después uno por uno a todos los personajes del cuento, para bajar cada vez hasta el chivo y el maíz. La última vez se dice: «Hemos visto a la anciana persiguiendo a ese gato, hemos visto a la muerte amenazando a la anciana: la muerte a la anciana, la anciana al *gato, el gato al ratón, el ratón a la cuerda, la cuerda al buey, el buey al agua, el agua al fuego, el fuego al palo, el palo al chivo, el chivo al maíz, quítese el chivo: quítese, quítese, quítese.*»

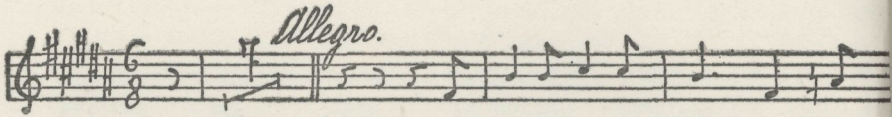
Ahora surge una cuestión que la trataré muy someramente. Este cuento ¿lo tomó Cervantes, de nosotros o nosotros lo tomamos de Cervantes o por lo menos del pueblo castellano? Hablando Schuchardt del sonido gutural de la letra «jota» sostiene que no del árabe por el castellano a nosotros, sino que de nosotros ha ido al castellano. Para creerlo hay una razón, que por brevedad la omito. ¿No os parece que los muchos jóvenes que iban de Euskalerría a poblar las universidades centrales pudieran haber llevado a ellos, no sólo un nuevo elemento para la gama fónica del romance, sino sus cantares y sus cuentos? También está averiguado que Cervantes, además de tratar con ellos en Alcalá, tuvo intimidad en Valladolid con la viuda e hijos de Garibay, historiador español y folklorista vasco de cuerpo entero; como también, según Apraiz el autor de Cervantes vascófilo (1), con el proveedor vitoriano Pedro de Isunza.

Nada más digo acerca de las relaciones del inmortal autor del Quijote con nuestros antepasados.

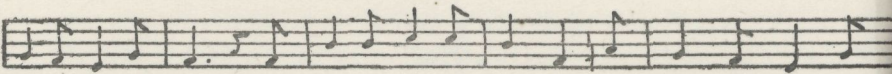
El término de una conferencia como esta, que a la vez es científica y patriótica, parece que debiera ser como el de las cavatinas: nota aguda con calderón; es decir, en mi caso, excitación vibrante al amor de la Patria, a la conservación de todos sus elementos constitutivos, al trabajo y a la compenetración mutua fraternal de todos los compatriotas; pero aun cuando tuviera yo para ello el arte y la voz de uno de esos astros de la escena, debería hoy por galantería ceder ese

(1) Cervantes vascófilo pág. 119.

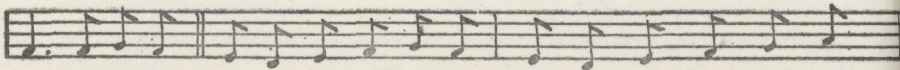
honor a este simpático y entusiasta coro de niñas. Canten ellas el cuento lírico *Akerra ikusi degu* y daré por terminada mi labor.



1. A-kerr-a i-ku-si de-gu ba-
2. Su-a i-ku-si de-gu ma-
3. I-di-a i-ku-si de-gu ur-
4. Sa-gu-a i-ku-si de-gu so-
5. A-tso-a i-ku-si de-gu ka-



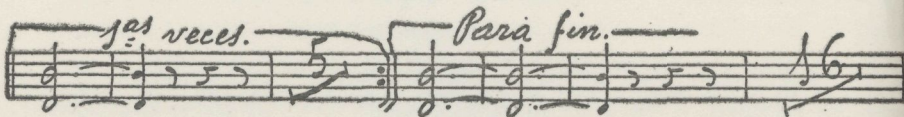
ra-tze-an ja- ten. Ma- ki-la i-ku-si de-gu a- ker o-ri jo-  
 ki-la o-ri err-e- tzen. Ur- a i-ku-si de-gu su o-ri i- tzal-  
 o-ri e-da- ten. So- ka i-ku-si de-gu i- di o-ri lo-  
 ka o-ri e-te- tzen. Ka- tu a i-ku-si de-gu sa- gu o-ri arra- pa-  
 tu orr-i ja-rrai- tzen. Bal- be a i-ku-si de-gu a- tso o-ri ze-mai-



tzen: ma-ki-lak a- kerr-a, a- kerr-ak ar- to- a, a- kerr- a  
 tzen: u- rak su- a, su- ak ma- ki- la,  
 tzen: so-ke-ak i- di- a, i- di- ak u- ra,  
 tzen: ka- tu- ak sa- gu- a, sa- gu- ak so- ke- a,  
 tzen: bal-be-ak a- tso- a, a- tso- ak ka- tu a,



ken. Ba- ra- tze tik a- kerr- a ken: ken, ken, ken,



ken. ken.

## SEGUNDA CONFERENCIA.—SUMARIO.

I. ANTIGÜEDAD DE LAS CANCIONES.—II. EVOLUCIÓN.—III. PREJUI-  
CIOS.—IV. FUENTES DE CONOCIMIENTO.—V. ADVERTENCIAS PRELI-  
MINARES.—VI. LA MELODÍA CON RELACIÓN AL POEMA: CANTO SILÁ-  
BICO.—VII. CANTIDAD PROSÓDICA.—VIII. EJEMPLOS DE CANTO  
SILÁBICO: 1.º y 2.º—IX. RELINCHO HUMANO.—X. CANTO MELISMÁ-  
TICO. EJEMPLO DE MELISMA VASCO: EL 3.º—XI. METEMPSÍOSIS.  
EJEMPLOS 4.º y 5.º—XII. VERISMO.—XIII. LA MELODÍA EN SÍ MISMA.  
ESCALA DIATÓNICA Y CROMÁTICA.—XIV. INTERVALOS DISYUNTOS.  
*Ambitus* MELÓDICO.—XV. EL RITMO.—XVI. RITMO INICIAL. ESTA-  
DÍSTICA.—XVII. *Mirlo blanco*. EJEMPLO 6.º—XVIII. CAMBIO DE RIT-  
MO FUERTE EN DÉBIL.—XIX. RITMO FINAL. EJEMPLO 7.º—XX. RITMO  
MEDIO.—XXI. ZORTZIKO GRIEGO Y VASCO. EJEMPLOS 8.º y 9.º—  
XXII. CAUSAS DEL PUNTILLO EN EL ZORTZIKO.—XXIII. REFU-  
TACIÓN DE UNAS CUANTAS ERRÓNEAS APRECIACIONES ACERCA DEL  
ZORTZIKO.—XXIV. OTRA AMALGAMA PERIÓDICA. EJEMPLOS 10 Y 11.  
XXV. AMALGAMA INTERMITENTE. EJEMPLO 12.—XXVI. DEL ALBOGUE.  
—XXVII. TONALIDAD. EJEMPLOS 13 Y 14.—XXVIII. MORALEJA FINAL.

---

---

# MÚSICA POPULAR VASCA

---

## SEGUNDA CONFERENCIA

I. Muchos de los que en primera conferencia oísteis hablar de melodías que, según Strabon, cantaban y danzaban en los novilunios nuestros antepasados y de las que entonaban en torno a los cadáveres..... etc., habréis tal vez acariciado la esperanza de oír esta noche canciones añejas de quince, veinte y acaso más siglos de existencia. Es como si sabedores de que naves bizkaínas recorrieron, nada menos que en el siglo XIV, el mediterráneo, llegando unas a las costas helénicas, otras al extremo del mar Negro, hasta Azof, quisiérais ver conservadas, ya que no trozos de las mismas naves, siquiera aquellas aguas que las mecieron en nuestros puertos. Vano sería vuestro empeño. Aquellas aguas existen, pero, disgregadas; se evaporaron y volvieron a condensarse y pasando continua y alternativamente del estado gaseoso al líquido y mezcladas en continuo movimiento sólo Dios sabe qué se hizo de ellas.

II. La evolución es ley primordial con la que el Creador rige la materia, no solo la que se palpa y se oprime sino aun la materia impalpable, el sonido. Y a esta ley están sujetas todas las lenguas y todos los cancioneros del mundo. Y así como sólo podría gloriarse de conservar aguas del siglo XIV quien, adelantándose seiscientos años a su época, las hubiere congelado, así sólo el pueblo griego que yo sepa, puede gloriarse de conservar algunas de sus antiguas melodías; solidificándolas, por decirlo así, incrustadas en bloques de piedra y en pieles. Por lo que a nosotros afecta, la antigüedad no nos ha llegado muestra alguna, gravada, ni de nuestro vocabulario ni de nuestro cancionero. Tenemos, sin embargo, convicción plena de que semejante al mar, que agita en su seno aguas multiseculares, nuestro cancionero agita en las ondulaciones de sus melodías diseños, cadencias y ritmos de muchos siglos de antigüedad.

Esta convicción arranca principalmente del examen que puede hacerse de *la melodía vasca a la luz del arte griego*.

III. Al leer en el esquema, que se ha repartido, esto de *lux del arte griego*, acaso algunos hayan supuesto que, al escoger tema tan pomposo y retumbante, me proponía dejar patidifusos a los oyentes; otros, los más versados en literatura, habrán tal vez temido que hallándose los vascos—es indudable—en época de franco renacimiento, me habré propuesto, en estas conferencias y en mi modesta esfera, hacer lo que Bocaccio en Italia, lo que Jean de Montreuil en Francia, lo que Melanchton en Alemania: exhumar clásicos griegos que nos sirvan de patrón en esta época en que alborea nueva vida de nuestra amada Euskalerría. Por más que sería sumamente recomendable hicieran nuestros jóvenes un amplio y profundo estudio de la cultura griega, no es, sin embargo, este el propósito abrigado por mí al trazar las líneas de esta conferencia; sino el mostrar lo que de antiguo encierra nuestro cancionero popular; para lo cual no hay otro medio que el de compararle con lo que de más antiguo se conoce.

IV. El somero estudio que, en diversas épocas de mi vida, he hecho del arte lírico griego, ha tenido por objeto casi único ver lo que tiene de común con nuestro arte lírico popular.

Años atrás, estando en el extranjero, adquirí una hermosa obra, rarísima hoy en el comercio, *La mélopée antique dans le chant de l'Eglise* del sólida y universalmente reputado musicólogo belga Gevaert. Dí un ligero vistazo a su exposición de la música griega y, sin duda por estar mi ánimo ocupado en otros estudios, lo cierto es que me interesó no mucho. Adquirí por entonces otra obra curiosa: *La vie privée des anciens* de René Menard y, acaso por lo que tiene de folklórico, me interesó algo más. Por los escasos recursos con que uno ha contado siempre para sus empresas tuve que dejar en Alemania, sin comprar un ejemplar para mi uso, la obra en varios volúmenes *Sammelbände der internationalischen Musik* (Conjunto de tomos de música internacional), en la cual había datos muy curiosos para la ilustración de nuestro Cancionero. Pero tiempo después, habiéndome un buen amigo proporcionado la inolvidable ocasión de visitar los Santos Lugares, topé en un pequeño archivo de Jerusalén con una obra verdaderamente notable, recién publicada, de Hugo Riemann: *Handbuch der Musikgeschichte*=Manual de Historia de la música. Interesado ya de veras en la exposición del arte lírico de los antiguos helenos dediqué todos mis pocos ratos de ocio a copiar los tres famosos himnos griegos: al Sol, a la Musa y a Nemesis, amén de otras antiguas composiciones musicales, las pocas que se conservan, de diez y ocho a veinticinco siglos de existencia.

V. Expuestas las fuentes de este trabajo, he de advertir:

1.º Que los que tenéis alguna noticia de la música griega, siquiera por lo que de ella tiene la Iglesia en su canto, en el canto llano, abrigaréis tal vez el temor de veros envueltos en un tecnicismo áspero, ininteligible y antipático a nuestros oídos: el de los diatesaron, hipodórico, mixolidio, proslambanomene..... etc., etc. No temáis. Evitaré, al exponer los secretos y la belleza del arte lírico, herir vuestros tímpanos con vocablos feos; y cuando tenga que citar voces técnicas irán éstas acompañadas de una ligera glosa. En una palabra, procuraré ser en mi exposición lo más sencillo y claro que me sea posible.

2.º Que sólo se trata de un bosquejo de estudio, no de pronunciar la última palabra. ¿Cómo, si es la primera que se pronuncia? Y entremos en materia.

VI. La melodía, si es cantada, como lo son casi todas las populares, puede estudiarse o con relación al poema o en sí misma. Con relación al poema puede ser silábica o bien melismática. Es silábica la melodía que para cada nota musical tiene una sílaba; y melismática aquella que en algunos trozos hace oír varias notas con una sola vocal. Tanto el canto griego como el vasco son silábicos: el nuestro, constante y punto menos que rigurosamente. «Los compositores griegos y romanos, dice Gevaert (1), al adaptar melodías a sus textos poéticos, observaban con exactitud las leyes de la cantidad, lo cual excluía la posibilidad de poner más de un sonido sobre las sílabas breves y más de dos, tres o cuatro sobre las largas».

VII. Ignoro si en la antigüedad tuvo nuestra lengua esta misma cantidad periódica de sílabas breves y largas. En varias comarcas de Bizcaya se oyen aún en nuestros días vocales largas o dobles procedentes unas de contracción, como *gonâk* «las sayas»; *sûrretan* «en las narices», *zûrra* «el prudente», *mâtsa* «la uva»; otras que provienen de asimilación: *Mungîkô* por *Mungiakoa* «el de Mungía», *nô* por *noa* «me voy», *erri berû* por *erri beroa* o *berua* «pueblo caliente», *etsên* por *etsean* «en casa» y cien otras. Pero estas vocales, para el canto, se consideran como breves: *gonak*, *surretan*, *matsa*..... etc. Mas, aunque de hecho no tengamos ya la cantidad prosódica de los griegos, poseemos en cambio una entonación de vocablos muy semejante a la suya. Nosotros, excepción hecha de los suletinos y de algunos alto-nabarros, tenemos una acentuación diferente de la de todas las lenguas

---

(1) *La melopée dans le chant de l'Eglise*, pág. XXVIII,

cultas modernas. No la expondré sucintamente por no ser prolijo. Para que la apreciéis, sólo citaré unos ejemplos. Vocablos que como los adjetivos simples son monótonos, es decir, de uniforme entonación, pasan a ser dítonos (de dos entonaciones) cuando se usan como apellidos o apodos personales. *Zabala* «ancho», *gorri bat* «un rojo», *erría* «el pueblo» se pronuncian *Zabal<sub>a</sub>*, *gorri<sub>i</sub>*, *err<sub>i</sub>*, en el segundo caso. *Markina*, *Arrati*, *Donosti*, *Azpeiti*—voces monótonas—pasan a ser dítonas al aplicarse a una persona: *Markin<sub>a</sub>*, *Arrat<sub>i</sub>*, *Donost<sub>i</sub>*, *Azpeit<sub>i</sub>*. *Burua*, *eskua*, *ederra*, monótonos en singular, en plural tienen dos entonaciones; *buru<sub>ak</sub>*, *esku<sub>ak</sub>*, *ederr<sub>ak</sub>*; y todas las voces monótonas pasan a ser dítonas en igual caso. Esa bajada final de *buru<sub>ak</sub>*, *esku<sub>ak</sub>*, *etsetik*, *etsetan* es bajada de quinta? [Tóquese en el piano: sol-do] ¿Lo es de cuarta? [Tóquese sol-re] ¿Lo es de octava? [Tóquese sol-sol] ¿O más bien la sílaba final, cuya entonación sensiblemente baja, pasa a ser átona, es decir, sin tono, como son en todas las lenguas, por ejemplo, las conjunciones? Permitidme que para daros a entender esto de voces átonas, os cite esta conocida redondilla:

He reñido al hostelero  
—¿Por qué? ¿Cuándo? ¿Cómo?  
*Porque cuando* como  
sirven mal, me desespero.

Ahí tenéis voces átonas en el tercer verso: *porque, cuando*; y tónicas en el segundo: *por qué, cuándo*.

Encargado hace años de pronunciar en San Sebastián una conferencia acerca de nuestro acento tónico, con motivo de una Exposición de arte retrospectivo patrocinada por la Diputación, al llegar a este punto de depresión tonal de quinta, de cuarta o de octava, temí (os lo digo sinceramente) temí incurrir en ridículo y dispuesto estaba ya a pasar por alto estas músicas, cuando acerté a dar, en la Biblioteca de nuestra Diputación, con una obra sólida de lingüística que me aferró en mi doctrina. Titúlase *Über die Aussprache, Vokalismus und Betonung der Lateinischen Sprache*, sobre la pronunciación, vocalismo y entonación de la lengua latina; obra del lingüista alemán Corssen, premiada por la Universidad de Berlín. Dice así en el tomo I, pág. 205 (y notad bien sus palabras): «Si el intervalo entre el tono elevado y el profundo llegaba casi a una quinta en la acentuación griega según Dionisio de Halicarnaso *De comp. verb.* c. 11, se puede también deducir que en latín esta depresión tonal debió ser no mucho menor. El examen de los gramáticos griegos y romanos ha dado por resultado



que Weil y Benloew tenían razón cuando expresaban su opinión de que la entonación antigua era esencialmente musical».

He advertido por mi parte que nuestra entonación y la griega tienen más de un punto de contacto. Además de este intervalo de quinta en su depresión tónica, tienen de común que hubo entre los griegos, como hay entre los vascos, autores que hasta negaron la existencia del acento y otros que erraron en su apreciación. La acentuación en griego variaba según los dialectos: el dórico simpatizaba con el acento sobre la última sílaba, mientras que el eolio lo rehusaba. Entre nosotros los suletinos cargan siempre un acento fuerte, extraño a la lengua, sobre la penúltima sílaba; y altonabarros de las cinco villas y de Fuenterrabía e Irún (que lingüísticamente no son guipuzkoanos) tan pronto cargan este acento extraño sobre la última, como sobre la penúltima y aun sobre anteriores sílabas. Un día que me encontraba yo en Bera, una de las llamadas cinco villas, deseoso de formarme idea exacta del acento tónico de aquella región, y llevado de mi constante buen humor, puse ante los ojos de un joven sacerdote, hijo de allí, una sentencia redactada en su variedad dialectal. Anoté con todo cuidado el acento tal como salió una y otra vez de sus labios. Hedle aquí: *karábineruturik guré burúak ikúsi nái espáditúgu, uskárax mintzátzea nai ta eskóa dúgu. Uskárak iru gisatáko etsáyak ditu: máistrua, karábinerua ta apéza*. He aquí su traducción: «Si no queremos vernos convertidos en carabineros, nos es indispensable hablar en vascuence. El vascuence tiene tres especies de enemigos: el maestro, el carabinero y el sacerdote».

Ahora bien. ¿Cantó siglos atrás nuestro pueblo con arreglo a su pura entonación? No lo sé. Sólo sabemos que hoy, desgraciadamente, no canta conforme a ella. Pero en punto a la relación que sus melodías guardan con sus respectivos poemas, nuestro canto popular es, como el viejo canto griego, silábico.

VIII. Como ilustración de esta doctrina oiréis dos melodías: una guipuzkoana, de bodas; y otra suletina, canción amorosa. En la primera hay 90 notas y 86 sílabas. Esas cuatro notas suplementarias provienen de haber el pueblo empleado en la segunda estrofa, con el mismo diseño de melodía, versos más cortos que en la primera. En la segunda parte, que por no haber podido arrancarla del pueblo, la hice yo mismo, restituí el metro a su primitiva igualdad.

Dice así el poemita:

I

Aritz-adarrean  
belatsinga dantzan,  
eskuzuri ederrean  
lorea.

Bart amarretan  
eraman dute  
gure auzo (y) onetan  
andrea.

¿Zein izan oteda, nor izan oteda  
eraman duen morroskoa?

¿Bai izan oteda, ez izan oteda?  
aldameneko oinordekoa?

II

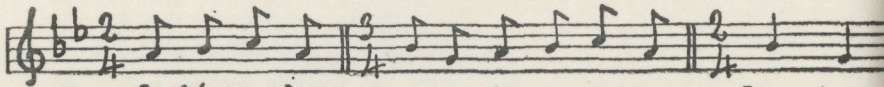
Eder da amilotsa  
udalen-goizean  
tsioka ta adarrik adar  
astea.

Tsori dantzariok  
buru-beltsak dira  
ezkonberri hura buru-  
tsuria.

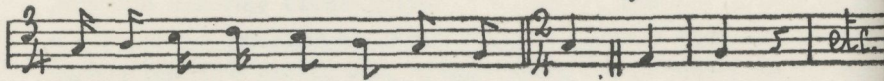
¿Nundiko, noiztiko, zezazko (y) otedu  
buruan zeukan estalkia?

Paristik senarrak atzo ekarririko  
areun ta perlazkoa guztia.

I.—ARITZ-ADARREAN



*Aritz adarr - ean be - la - t̄inga dantran*



*es - ku zu - ri e - de - rre - an lo - re - a*

Su traducción en prosa es como sigue:

I. Baila la corneja en la rama del roble, en hermosa blanca mano (vese una) flor; anoche a las diez en este nuestro barrio han llevado a una mujer. ¿Quién habrá sido, cuál habrá sido el doncel que la llevó? ¿Habrá sido o no habrá sido el heredero de nuestra cercanía?

II. Es hermoso ver un paro azul (pajarillo) en mañana de primavera gorjear y saltar de rama en rama. Esos pájaros bailarines son de cabeza negra, la recién casada la tenía blanca. ¿De dónde, de cuándo, de qué será el cendal que cubría su cabeza? Se lo trajo de París ayer su marido y es todo él de seda y de perlas.

La segunda melodía consta de 58 notas por 54 sílabas. A fin de introducir cierta variedad en las canciones selectas que he de publicar con acompañamiento, de algunas pocas he hecho dúos; de alguna muy rara, terceto. Esta canción suletina *Banabilazü* que oiréis a continuación, al repetirla con letra del folklorista, por no haber obtenido una del pueblo, tiene un ligero melisma o floreo. Lo introduje porque

(I) Todas las melodías que aquí, por falta de tiempo para su impresión, se citan sólo en parte, verán la luz pública al frente del Cancionero Vasco, en toda su extensión y con acompañamiento. Asimismo se dará a conocer allí lo que habría de ser la tercera conferencia y se terminará la segunda.

ese *Yaaaau* que se oye de muchos jóvenes suletinos es el *zantzo* o *irrintzi* de los vascos occidentales, grito inarticulado que, al llevar al pentagrama, parece debe expresarse por un melisma.

IX. Un buen amigo mío y asiduo colaborador, hijo de Ezpeleta, me dirigió más de una cariñosa reconvención por haber en mi diccionario definido como de «relincho humano» los vocablos vascos *zantzo* e *irrintzi* con su variante *irrintzina* y sus sinónimos *ujuju* y *lekayo*. A sus ojos tal calificativo era punto menos que delito de lesa patria. ¡¡Relincho humano el venerando grito antiguo de guerra de los vascos!! Vamos a cuentas y caiga de paso una falsa leyenda. El hombre, animal racional, tiene pasiones animales unas, racionales otras. Ese grito es una expresión vehemente, un poco silvestre, si se quiere, y muy humana de una pasión de la primera especie.

Según datos que aquí y allá he logrado reunir, lleva tal grito en Valencia el nombre de «albórbola». Una variante suya se cita en este pasaje del Arcipreste de Hita (1).

Más valía vuestra *albuélvola* e vuestro buen solás  
vuestro atanbor sonante los sonetes que fas,  
que toda nuestra fiesta; al león mucho plas  
que tornedes al juego en salvo e en pas.

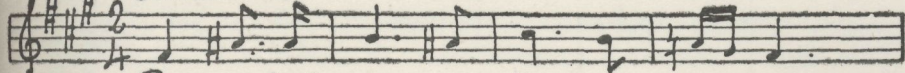
Tal vocablo (albórbola o albuélvola) según D. Leopoldo Eguilaz en su *Glosario de las palabras españolas de origen oriental*, viene de la arábiga «alualuala». Llámase en Asturias «ixüixü»; «ajujú» entre los mozos de la Huerta de Murcia; «relinchiu» y «corruscu» en Reinosa; «juju» en Campóo; en Galicia «ataruto»; «relinchido» en Burgos. En Francia pude anotar dos expresiones equivalentes también a nuestro *ujuju*, que son «houper» en Poitiers y *hufer* en Berry; y finalmente, espigando hasta entre alemanes, he tenido la fortuna de recoger su vocablo *Juchzer*..., que significa lo mismo.

¿Que los vascos antiguos se valían del *ujuju* como de grito de guerra? Nada de extraño tiene, pues también el gallo con su *kukurruku* tan pronto expresa vanidosa alegría, como desafía a algún congénere o saluda al Sol que se levanta de su lecho.

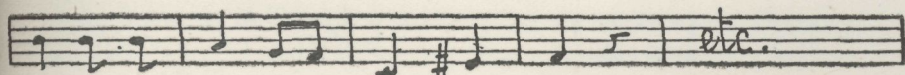
Perdonad esta digresión motivada por el *Yaaaau* suletino que he introducido en la segunda parte de la canción que habéis de ir.

## II.—BANABILAZÜ

*Andante*



Banabil- a-zü Ka-rrí - Ke-tan



indar gu-tis Kor huin e - tan.

(1) Estrofa 872.

He aquí las dos estrofas con su adaptación:

Mientras camino por las sendas  
tiemblan mis piernas sin vigor,  
míranme alerta mis *enemigos*  
late abatido mi corazón  
Háblame y cesen mis recelos  
llegue a mi alma tu grata voz.

¡Yaaau! Vagas errante y sientes frío,  
cierran la noche sombras mil;  
Ven, que la madre enciende la hoguera;  
lame los troncos llama sutil.  
En este banco solitario  
puedes sentarte hoy junto a mí.

Mientras el tenor canta la segunda estrofa, el barítono pronuncia estas palabras en prosa:

«¿Es voz tuya? ¿Eres acaso algún Angel? ¡Yaaau! Que Dios amado te haga señora de porte, envidia de todas las madres».

Y terminan los dos cantores con el suletino relinchido de alegría.

X. Del canto melismático, o no silábico, dice Gevaert (1) que «es un estilo musical *sui generis*, de una técnica más trabajada, de una época ménos antigua que el canto silábico, del cual procede directamente».

También afirma que el melisma (llámese floreo o vocalización) fué «introducido en el canto llano por papas de origen griego entre los años 682 y 715, especialmente por Sergio II». Pocos años antes San Leandro de Sevilla y su amigo el Papa San Gregorio el Grande importaron a sus respectivas iglesias el canto melismático de Bizancio (Constantinopla). De manera que los jipíos andaluces de nuestros días no arrancan únicamente del ingerto de la música árabe en la peninsular, pues no solo la púa sino hasta el patrón, la música visigótica, tenía ya estas vocalizaciones, aunque en menor escala.

No sé si entre los antiguos griegos habría algún canto excepcionalmente melismático. Sólo un trozo he recogido yo de melisma vasco en una variante de linda y diminuta canción bastanesa. Su letra original contenía pocos menos barbarismos que palabras, por lo cual me he visto precisado a purificar su léxico añadiendo otras estrofitas para hacer una piececita de concierto, partición de tenor y tiple. El melisma está en las palabras *or* y *gor* de la tercera estrofa. El joven que me cantó la pieza tenía una lindísima y aguda voz de tenor; por lo cual juzgo posible fuese él mismo el autor de esos dos grupos de notas emitidos sobre dos solas vocales.

---

1) *La Mélodie antique dans le chant de l'Eglise latine*, pág. XXX.

III.—LEYORIK LEYO

*Leyorik le - yo ipar ai - ze - a*  
*virtutka da bil ar gi - ak noiz el*  
*etc.*

La letra, traducida en prosa, dice así:

«Corre el cierzo de ventana en ventana silbando y ansiando apagar la luz. He ahí Miguel el de la compañía (1), está en la ventana alegre y contento. Que se meta dentro. ¿Qué haces ahí silencioso y sordo? En aquella ventanita veo una luz que el viento, por más que lo desea, no apaga. Por ver esa luz chispeante hemos venido todos a esta colina. Esa vela (dice Miguel el de la compañía) esa linda vela quiere y necesita a uno sólo como portaluz».

XI. Otra de las propiedades de la melodía, con relación al poema, es la sujeción a una ley muy conforme a cierta doctrina errónea que antiguos filósofos indios, egipcios y muchos griegos sostenían con el nombre, dado por los últimos, de Metempsicosis o transmigración de almas. No entra en mi propósito haceros ver cuán absurda sea la creencia de que el alma al abandonar un cuerpo pase a animar otro y acaso a dar vida a un astro. Tratándose de canciones populares es absolutamente cierto que el alma de muchas de ellas, la melodía, tan pronto da vida a un poemita como a otro. Ejemplos de esta transmigración os presenté, a otro propósito, en mi primera conferencia y pudiera presentaros aquí a granel.

Con motivo del hallazgo de una composición de Eurípides, Maurice Emmanuel, profesor de Historia de la música en el Conservatorio de París, dice (2) que los trágicos griegos componían ellos mismos la música. Nuestros poetas y bertsolaris, aunque no todos fuesen compositores, lanzaban, y los más aun hoy lanzan sus producciones, cantando. Ocurría en un pueblo cualquiera algún suceso cómico, alguna tragedia

(1) En los cantos de oficios (que tal es este *Leyorik leyo*) se oye mucho esto de *orra* or *Migel Konpañiako*, que yo he corregido habitualmente poniendo *lagunarteko*.

(2) A Lavignac, *Encyclopedie de la musique*, 1ere partie, pág. 410.

como el ajusticiamiento de un criminal; y la musa popular, sin tomarse generalmente el trabajo de crear nueva melodía, cantaba el suceso al son de una ya conocida. Este parece el principal origen de la *Metempsícosis* en nuestro cancionero popular. Sólo dos casos os citaré, por la belleza de sus melodías. Conocida es la canción vasca *Ezkonberriak* «los recién casados» que dió o conocer Santesteban. Hace no aún dos años aprendí yo en Amézqueta una melodía que sólo tiene alguna muy lejana reminiscencia con la ya conocida, siendo la letra idéntica. Por evitar que en nuestro cancionero hubiese un poemita con dos melodías distintas, cambié la letra haciendo por mi parte estos versos calcados en el metro de *Ezkonberriak*. ¿A qué cuerpo, a qué poemita animó antes esta dulce melodía? Aún no lo sé.

#### IV.—SOINEKO ZURIZ

*Andante*

Soineko zu-rir aingeru idu-ru e-

tseko ala-ba Amak dara-ma etc.

Dice así la letra en prosa:

«De blancas vestiduras ataviada, con rostro de angel, a la hija de casa la conduce su madre delante del altar, a proveerla tempranamente de esposo: los ojos cubiertos de lágrimas, riendo el corazón. Vestido de flores el santuario, ahora se levanta la hija de casa, tempranamente provista de esposo, uncida a la felicidad. ¡Oh, si yo estuviera como tú estás!»

El segundo caso de trasmigración lo veréis en una dulcísima melodía cunera que llegó a mis oídos en septiembre pasado como canción báquica (es decir, de bebedores). Al oirla quedé estupefacto de ver cómo pudieron aplicar letra tan trivial a tan bella música. Aunque mi inspirador no hubiese cantado las últimas palabras *bonbolon bon lo lo*, no se necesitaba ser lince para persuadirse de que se trataba de una canción cunera. Tengo por norma publicar la letra popular, siempre que no se trate de algo indecoroso; y al salir a luz el Cancionero podrá ver el curioso lector la burda poesía que me dieron envuelta en uno de los más lindos números de mi colección.

V.—URRUNDIKO

The image shows two staves of musical notation. The first staff is in treble clef, with a key signature of one flat (B-flat) and a time signature of 2/4. The melody consists of a series of eighth and quarter notes, ending with a fermata. Below the staff, the lyrics are written in a cursive hand: "U-rrun-di-ko u-so .o-yem". The second staff is also in treble clef, with a key signature of one flat and a time signature of 2/4. It begins with a similar melody to the first staff, followed by a double bar line and a final note with a fermata. Below the staff, the lyrics are "Urrum-a-dar go-ra-ro etc.". The word "etc." is written in a simple, printed font.

La traducción de URRUNDIKO, poemita que introduce en substitución del esperpento, es como sigue:

«Al arrullo de esas palomas viajeras, dulcemente, en mi caliente »regazo duerme, amado mío, duerme. *Bonbolon bon, bonbolon bon:* »duerme, duerme. Esa esbelta bravía haya se ha llenado de palomas »torcaces. No veo ni una joh, qué felicidad! tan hermosa como mi »niño. *Bonbolon bon, bonbolon bon:* duerme, duerme».

No hay datos para afirmar si las melodías populares griegas transmigraban también, algunas, de poema en poema; pero es de suponer que tal haya sucedido, pues achaque parece este no de un pueblo determinado sino de la humanidad.

XII. Podría también promoverse, al estudiar una melodía con relación al poema, la cuestión del verismo; es decir, si los diseños y cadencias musicales corresponden a las ideas emitidas por la letra. Me ha faltado tiempo, además de no contar con grandes fuerzas para ello, para ver si tal propiedad tenía el arte griego. Por lo que hace a nuestro cancionero, creo que el pueblo vasco, como todo otro pueblo de la tierra, no se habrá cuidado de tal verismo, ni se habrá dado cuenta de su existencia; aunque es innegable que, en muchas ocasiones e instintivamente, ha dado en el clavo. Como comprobantes, sólo aduciré unos ejemplos. ¿En qué alma, habituada a oír bella música, no despierta cierta sensación como de tragedia, aquella hermosa melodía *Alostorrea*, conocida por muchos de vosotros desde el año de 1901? ¿No creéis que aquella cadencia final de nuestras lindas canciones cuneras con la repetición de *lo lo* es muy apropiada para despertar en nosotros, siquiera vagamente, la sensación del sueño? Más conocida aun que *Alostorrea* es, desde la indicada fecha, la música de *Orra or goiko Ariztiñu baten* «en un pequeño robledal de ahí arriba». Precisamente al decir *goi* «arriba» sube la melodía a la cumbre del diseño.

En la obertura de una zarzuela vasca (1) figura una cancioncita popular lekeitiana, cuya letra no creo se haya aun publicado.

Vivió en esta villa costeña, hace tres generaciones, un tal OYES, autor de una aventura amorosa. La musa popular le cogió por su cuenta e hizo historia de sus hazañas. Los dos primeros versos del poema son estos:

Sarri-sarri errondan  
ibili zaitez.

Y van precedidos de un apóstrofe al héroe, cuya expresión musical, cuyo verismo puede competir con el de las más deliciosas interrogaciones de Schumann en sus inmortales *Lieder*.

*Allegro*

¡O-yes! Sarri-sarri e-rron-dan.  
ibili zaite Ker. Oyesek emon i ko  
oste ko garri-a, a-tso-ak kutšan dauko gonabei le gi-  
a.O yes — Sarri sarri erron dan ibili zai te Ker.

El diseño melódico de *atsoak kutšan dauko* (*kašan* «en la caja» dice el original) es de una variedad del lugar en que ocurrió la aventura. La versión musical, sin esta variante, la aprendí de mi hermano Alfonso María.

XIII. Estudiemos ahora la melodía en sí misma. Melodía es una sucesión de sonidos que, ayudados por el ritmo, forman un sentido

(1) *Vizcaytik Biskaira*, pág. 4.

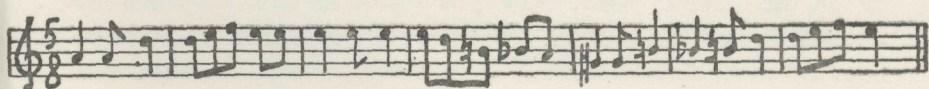


musical más o menos agradable al oído. Examinemos primero la sucesión de los sonidos, luego el ritmo, después la frase musical y por fin la tonalidad. Así tendremos analizada la estructura de la melodía.

Los sonidos pueden sucederse por intervalos conjuntos, formando escalas; o por intervalos disyuntos, dando lugar a arpeggios. La escala de la melodía vasca es diatónica; es decir, procede por tonos y semitonos naturales. Los griegos, además de la escala diatónica (la de uso ordinario) tenían también la cromática, la que procede por semitonos sucesivos. (Para que los menos versados en teorías musicales puedan seguir, sin fatiga, esta exposición, tóquense al piano las dos escalas).

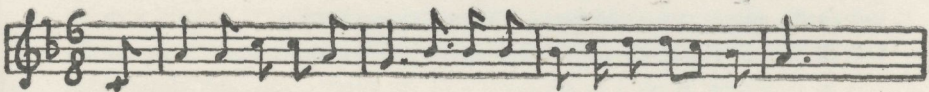
No conozco en nuestro cancionero una melodía verdaderamente popular que suba o baje por estas escalas cromáticas, a pesar de que con harta frecuencia sufre el oído de nuestro pueblo los embates de cromatismos alienígenas: clásicos, unos; ramplones, callejeros, los más.

En la música griega no abundan los cromatismos. Se registran unos en la segunda sección del himno a Apolo.



Gevaert (1) califica esta segunda sección del célebre himno como «la combinación más complicada que se ha encontrado hasta el día en la melopea de los antiguos».

XIV. De los intervallos disyuntos el más amplio en nuestra música popular es, como en el canto llano (griego por su origen), el intervalo de quinta. [Tóquese al piano: sol-re]. Se registran, es verdad, algunos ejemplos raros de sexta, pero nos suenan a moderno y exótico; como aquel que aprendí en Otzandiano.



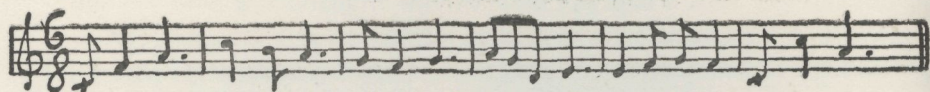
*A-tormutil etse ra gartaiña rimelak ja-te-ra*

Intervallos de séptima no los hay. De octava no conozco más que los finales de los dulzaineros y un pasaje en una sola canción aprendida en Bolibar, junto a Markina, como variante de una ya publicada por mí.

(1) La Melopée.... pág. 405.



Esta subida de octava «bizkorra dok ori» recuerda el pasaje final de una melodía instrumental griega, minúscula, calificada por Gevaert (1) de «la más linda que nos ha legado la antigüedad».



Hablando el mismo insigne musicólogo (2) del final del himno a Apolo, dice que «se desarrollaba principalmente en las regiones más elevadas de la voz»; y añade «sabemos por Aristóteles que estos pasajes altísimos, accésibles sólo a los virtuosos, eran ya entonces de un efecto seguro en la muchedumbre».

De los cromatismos dice otro autor (y no puedo precisar por ahora ni su nombre ni sus palabras) que más bien que populares eran recursos de profesionales para causar impresión en la plebe.

XV. Pasemos ya al estudio del ritmo. Muchas definiciones se han dado de esta palabra griega, cuya significación etimológica es «reposo».

Uno de los más célebres ritmólogos Mathis Lussy, que ha recogido buen número de estas definiciones, da como suya la siguiente (3): «el ritmo consiste en ordenar sonidos alternativamente fuertes y débiles, de manera que, de distancias en distancias regulares o irregulares, una nota traiga al oído la sensación de un reposo, de una detención, de un fin más o menos completo. Las notas entre dos reposos constituyen un ritmo».

Para mayor claridad de la exposición puede, creo, dividirse el ritmo en ritmo inicial, ritmo final y ritmo medio, que es el más inte-

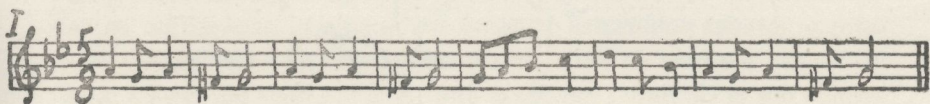
(1) *La Mélodie*, pág. 51.

(2) *Ibid*, pág. 408.

(3) *Le rythme musical: son origine, sa fonolion et son accentuation*. París, 1897.

resante. El ritmo inicial y el final no ofrecen nada de exclusivo o típico, ni en la música griega ni en la nuestra, salvo algún caso aislado que expondré oportunamente. Sin embargo, aunque de un modo somero, habré de exponerlos aquí.

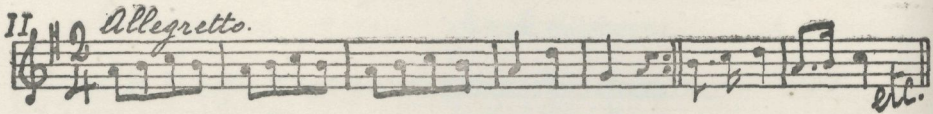
XVI. RITMO INICIAL. Toda melodía empieza a veces en tiempo débil; es decir, arriba (lo digo así, para que todos lo entiendan); otras veces comienza en tiempo fuerte; es decir, abajo. De intento he escogido para ejemplos las melodías más conocidas. El *Guernikako Arbola* y la hermosa Marcha de *ezpatandatzaris*, convertida en nuestros días en Himno del partido nacionalista vasco, empiezan en tiempo fuerte; la *ezpata-dantza* y la Marcha de San Ignacio, en tiempo débil. Al tiempo fuerte llamaron los griegos *thesis*; *arsis* al débil. De aquí han nacido las voces técnicas, inventadas por los ritmólogos, para dar a conocer los dos ritmos iniciales: ritmo *tético*, el fuerte; ritmo *anacrúsico* o *protético*, el débil. Aquí, para mayor claridad, los designaré con los nombres de ritmo fuerte y ritmo débil, según el tiempo o parte del compás en que uno y otro nacen. He hecho una estadística, ya que no he podido de toda mi colección, de cien números selectos, para analizar y clasificar sus ritmos iniciales y finales. Cuarenta y dos canciones tienen ritmo inicial fuerte; cincuenta y ocho lo tienen débil. De las primeras, 17 empiezan por la tónica, 14 por la dominante; 8 por la mediana o tercera. Hay tres piezas cuya nota inicial es la super tónica, la segunda. Con ser esto raro, aun lo es más que haya una cuyo ritmo fuerte es la subdominante, la cuarta del tono. (No sé a qué propósito dice Gevaert en otra de sus obras (1) que los griegos nombran antes su *arsis* que la *thesis*). ¿Querrá deducir de aquí que más uso hacían del ritmo débil que del fuerte? Lo ignoro. Como quiera que sea, es cuestión ésta de tan poco interés como si a uno le preguntaran con qué pie rompe más veces a andar: si con el pie derecho o con el izquierdo. Para amenizar ésta, aunque corta, árida enumeración, voy a haceros oír al piano las tres piezas, cuyo ritmo fuerte empieza en la segunda.



Es el *Tšalopin tšalo* que muchísimos de vosotros se lo habréis

(1) *Histoire et theorie de la musique de l'antiquité*, tom. II, 1.<sup>a</sup> parte, pág. 22.

oído cantar al Orfeón bilbaíno. Es linda versión que aprendí de mi madre.

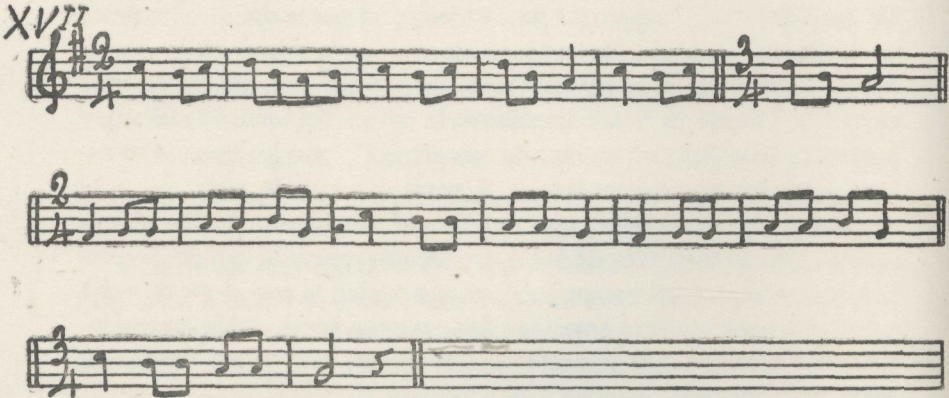


Es una versión deliciosa del *Tšakolin-tšakolin* que aprendí de una angelical viejecita de Luno, versión que instrumentada y cantada a coro la oí, Dios mediante, en otra conferencia sobre música popular que la digna Junta de Cultura Vasca se propone realizar más tarde.



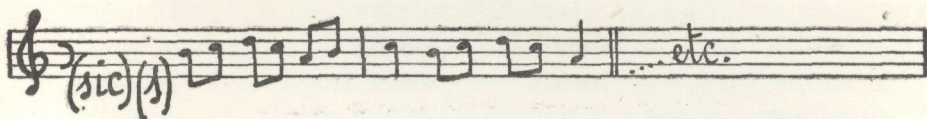
Es la primera pieza que habéis oído cantar esta noche: *Aritz-adarrean*.

XVII. Y vamos a la melodía rarísima, al *mirlo blanco* de esta conferencia. Es así:



Esta canción tiene curiosa historia. Es posible que forme parte de los seis grandes volúmenes de canciones populares que existen en la Biblioteca Nacional de París, mandadas recoger en todos los departamentos por el Gobierno francés el año 1852. Lo digo porque yo la ví y la copié de un cuaderno borrador hecho en la misma época por dos maestros de primera enseñanza, Hiriart y Melville; y sabido es cuán activa parte tomaron los maestros en aquella gran labor cultural. En aquel cuaderno figura esta melodía como pieza de danza. Como can-

ción la he oído con dos letras distintas: *Zertara jiten zira, maitea, plazalat* la una; la otra, la que oiréis muy luego. El malogrado y simpático musicólogo francés Charles Bordes también la recogió en esta forma:



Dice de ella:

«Las palabras son demasiado libres para que pueda yo transcribirlas y la música está deformada *ad libitum*. Podría creerse que la factura de un instrumento rudimentario ha dictado al músico popular esta extraña modulación» (2).

Nada tiene de libre la letra por mí recogida. Es una sencilla sátira dirigida por una joven a un viejo que pretendía su mano.

#### VI.—AGURE ZAR-ZAR BATEK

Agure zar-zar batek bart gure a mari  
 bart gure a mari mandatu egin di-o  
 be-arnau-e-la ni, mandatu egin di-o  
 be-arnau-e-la ni

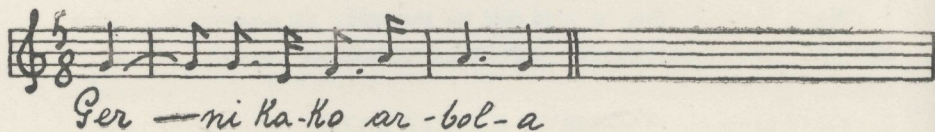
(1) Es de creer que el silencio incompleto de corchea en la tesis sea errata de la nota *do*.

(2) La Tradition au Pays basque, pág. 332.

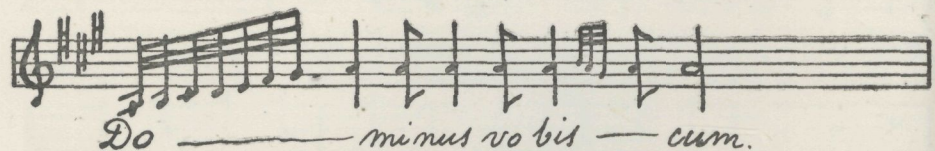
Traducida en prosa dice:

«Un anciano muy viejo se fué anoche a nuestra madre con la pretensión de casarse conmigo. Nuestra madre le respondió que ya de antes tiene bastantes hombres viejos en casa».

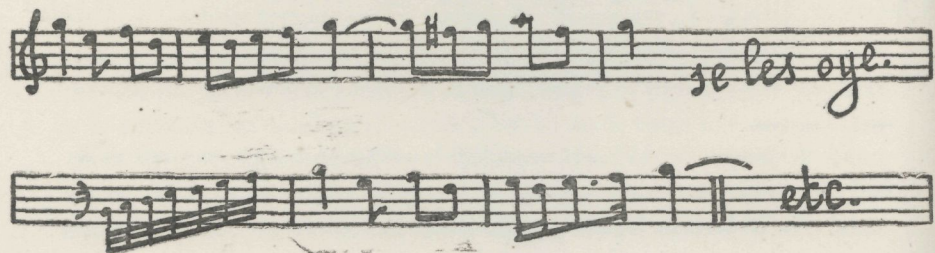
XVIII. En la evolución a que, como todo lo creado, está sujeta la música popular, se advierte un curioso fenómeno: el cambio de ritmo fuerte en débil; fenómeno cuyas causas rara vez logramos vislumbrar. Habréis oído cantar todos y cantado no pocos el *Gernika* al final de un banquete. Muchos que en su habitual serenidad lo espetan con ritmo inicial fuerte, como lo escribió su autor, ya entre sorbo y sorbo de café y para mayor solemnidad emiten la primera nota arriba, en tiempo débil; y la prolongan hasta la thesis de los griegos, de esta manera:



Otros, quizá los más, también en ocasiones solemnes, en vez de atacar una nota clara en tiempo fuerte, hacen lo que en términos corrientes se llama un arrastre. ¡Cuántas veces en días de incienso y gran repique habréis oído cantar al diácono en vez de *Dominus vobiscum*, *Doominus vobiscum* con un arrastre de octava entre la primera y última *o* y un melisma cocheril sobre la sílaba *bis*, en esta forma:



Entre los artistas quienes a mi juicio revelan más afición a este cambio de ritmos iniciales son nuestros músicos juglares. En la primera pieza del auresku, en vez de



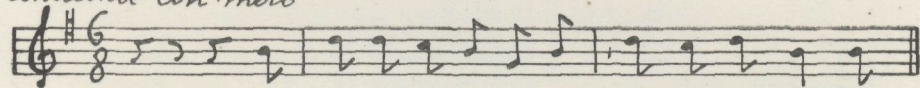
Esta misma escala la emplean no pocos al comienzo de la marcha de San Ignacio, y no tardaremos en oirla como ritmo débil de la hermosa marcha de Berriz (el himno de que antes os hablé) en cuanto empiecen a sobarla. No parece sino que el artista, para empezar su labor, necesita tomar cierto impulso, como los muchachos, cuando tienen que dar un gran salto. Los griegos llamaban al conjunto de estas notas de tiempo débil *anakrusis*; nosotros, por lo menos en el terreno de la confianza, podríamos llamarle «breada de tamborilero».

No os asuste lo que de pueblerino tenga la denominación; pues la misma ciencia, señora de todos nuestros respetos, a los cuales sólo la desarrapada ignorancia se atreve a faltar, tiene en sus denominaciones, si son de Botánica, palabras como Oreja de burro y Cola de caballo; si de Fisiología, tendón de Aquiles..... y trompa de Eustaquio; si de la celeste ciencia de los astros, El carro, Osa mayor, Osa menor.

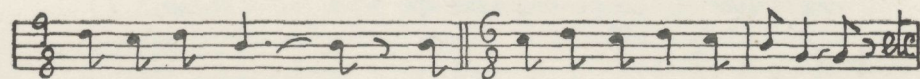
XIX. RITMO FINAL.— Es el menos interesante de todos los ritmos. Los tratadistas distinguen dos clases de ritmos finales: masculinos y femeninos. Masculinos son los que terminan en parte fuerte del compás; femeninos los que terminan en parte débil. Por lo general el reposo último en todos los cancioneros populares, como también en cualquier otro género de música, se hace en tiempo fuerte. En la estadística a que antes me he referido, de cien piezas populares vascas por mí analizadas, sólo diecisiete tienen ritmo femenino. Un solo ejemplo aduciré, como modelo de este ritmo final: la canción de bodas KUKUAK.

VII.—KUKUAK

*Andante con moto*



*Ku-kuak umeak zu-lo ti-Ki-an ti-*



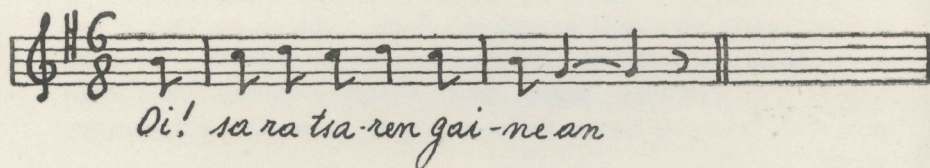
*.Ki ti-Ki-an ;oi! sarats a ren gainean.*

Oid la traducción del poemita:

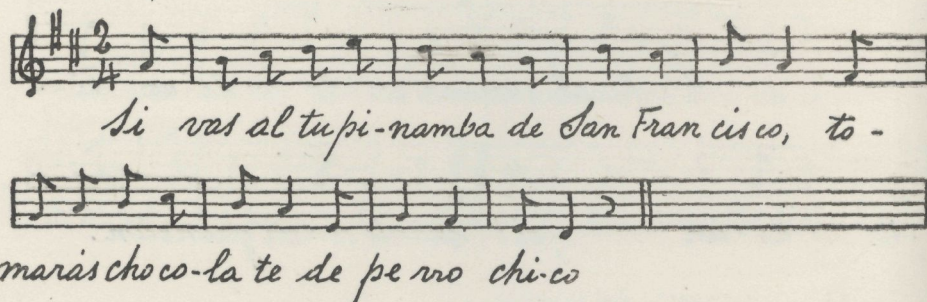
«El cuclillo pone sus crías en un agujero pequeño, en uno muy pequeño. (Y aquí viene una admiración del pueblo, probablemente

ripio) oh!, sobre el sauce. Madrecita mía, quiero casarme; tengo ya la edad cumplida. Mis amigas hace ya tiempo que están acomodadas. (Aquí entra la segunda parte con la contestación de la madre. No la pude recoger del pueblo). Si el cuclillo quiere hacer un nido, no necesita dinero. —Madre ¿de dónde lo hubísteis vos en aquel vuestro alegre día de bodas? —El esposo lo trajo para los dos, cuando hicimos este nuevo cortijo. —También el mío tráigalo a uno nuevo».

Finales como la de *ioi, saratsaren gainean* y la de *gan den aspaldi*



*andian* son extremadamente raras, pues al desaparecer casi en absoluto nuestro acento tónico bajo el acento musical, dentro del ritmo, ya los vocablos pasan como si fueran todos agudos, muy adecuados por lo mismo al ritmo final masculino; es decir, para terminar en tiempo fuerte. De aquí la gran dificultad que experimentan los poetas para adaptar nuestras canciones al verso castellano. Si finales como la de la canción *kukuak* son rarísimas en nuestro cancionero, en los demás cancioneros de la Península son frequentísimos; especialmente si los ritmos, más que finales de una pieza, lo son de frase o de un miembro de ella. Esto lo deben esos cancioneros a la abundancia de vocablos regulares en su respectivo léxico, de vocablos que llevan acentuada la penúltima sílaba. Sirva de ejemplo esta cancioncita de no se cuál zarzuela española, con letra de esta localidad.



Ritmos femeninos dentro de una canción abundan también tanto en el cancionero griego como en el nuestro.



XX. RITMO MEDIO.—Es el ritmo por excelencia. Su clasificación es imposible. Distinguimos, sí, algunas de sus especies, aun sin necesidad de oírlas, gracias al nombre que se les ha dado: como el ritmo de habanera, tango, jota, seguidilla, polka, mazurka, schottisch, pavana, tarantela, fandango, pasodoble....., etc., etc.

XXI. El ritmo que más nos interesa es el quinario, llamado entre nosotros zortziko. Hablemos de él. Más de veinte años hace que dos buenos amigos míos, músicos profesionales, aunque no sea la música su *modus vivendi*, hablando de zortzikos que escribió por entonces esta mi inquieta pluma, me dijeron que, aunque les agradaban, no eran a su juicio el verdadero zortziko: les faltaba el puntilleo. Por toda contestación levanté los hombros. Confieso que no sabía qué decirles. Años después, una tarde que estaba de excursión, buscando vocablos y modismos, en una villa fronteriza, el organista del lugar me propuso de manos a boca esta cuestión —«¿Qué opina V. del puntilleo de nuestro zortziko? —Que ha brotado, le respondí con viveza, que ha brotado de la punta del pie de los bailarines». Como veréis más tarde, fué una chispita de luz que brotó súbita de mi cerebro; de lo cual no puedo envanecerme, pues hasta de piedras berroqueñas salen estas chispas, y por cierto más en número y de mayor brillantez que las nuestras. Pasan años, seguía yo otra agrídulce tarea, la de recoger cantos populares. Al ordenarlos alfabéticamente escribí, en el apéndice del primero de los cuatro volúmenes de que consta el manuscrito, estas palabras: «Por este y otros ejemplos que aparecerán adelante caen por su base dos preocupaciones que se tienen acerca del zortziko: 1.<sup>a</sup> Que en el País Vasco es exclusivo de Bizkaya y Gipuzkoa (1); 2.<sup>a</sup> Que el puntilleo le es esencial. Hay, aunque a la verdad no muy numerosos, zortzikos populares que se cantan sin puntillos, como melopeas gregorianas ejecutadas por expertos cantollanistas. Véanse, al efecto, los números tal y cual.....» Cité hasta diecisiete, habiendo en excursiones posteriores recogido varios otros números de igual ritmo.

El ritmo quinario (el del zortziko sin puntillos) lo tienen, según Gevaert (2), los húngaros y lapones, habiéndolo también cultivado los griegos. Lo de que tuviesen los lapones lo sabíamos ya por nuestro doctísimo Aranzadi (D. Telesforo), honra de Bilbao. En confirmación de la aserción del gran musicólogo belga, respecto del zortziko griego,

---

(1) El ejemplo, que sirvió de base a la advertencia, es del Baztán.

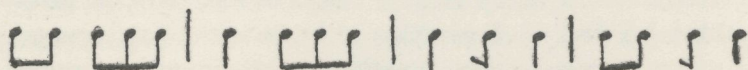
(2) *La melopée.....*, p. 396.

os presento el himno a Apolo, obra musical calificada por él de la más notable de todas las que leemos en notación antigua. Fué descubierto este himno por la escuela francesa de Atenas el año de 1894 en las minas del Tesoro ateniense de Delfos, grabado en dos bloques de mármol, y publicado el mismo año en el *Bulletin de correspondance hellénique*. Por no poder hacerlo cantar en su dulce lengua original, oiréis la melodía tocada a violín y acompañada al piano nota contra nota, como solían acompañar los griegos; si bien su sistema contrapuntístico, aun no del todo conocido, difiriese casi esencialmente del nuestro.

VIII.—HIMNO A APOLO

He-li - ko-na Bathy - den drou si  
 lachete Dios e-ri bro mou thy gatres cie-o-le-moi.

Exactamente el mismo ritmo, el quinario sin puntillos, tiene, entre otras no pocas de nuestro Cancionero, esta pieza que aprendí en una simpática aldea de Gipuzkoa, de un labrador devoto de Baco. Su letra es la historia de San Isidro labrador. No tiene esta composición, dentro del ritmo quinario, la variedad de la ritmopea del himno apolínico. En el quinario griego hay ritmos secundarios como



Para disimular la monoritmia de nuestro ejemplo he procurado introducir cierta variedad rítmica en el acompañamiento.

IX.—MADRILEN DAGO

Madrilen dago bata-yatu-a doai  
 tsit aundur jantri - a

XXII. Al refutar Gevaert la opinión de Reinach, de que el himno apolónico, que habéis oído, era un canto colectivo ejecutado durante una procesión solemne; y al defender su parecer de que más bien era canto monódico, es decir, ejecutado a solo, dice que el ritmo quinario excluye la idea de una melodía cantada por un coro en marcha; pues (notad bien sus palabras) «un compás que tiene tres corcheas en la parte fuerte (en la thesis) y dos en la débil (arsis) jamás pudo regular en Grecia los pasos de una muchedumbre que se dirigiese a un santuario» (1). Aplicando esta teoría a nuestro caso, fácil es deducir que ese ritmo de tres corcheas abajo y dos arriba se presta al baile menos aun que a la marcha. Cuando nuestro zortziko, que indudablemente fué un tiempo melodía de canto, (como se ve que lo era entre los helenos) pasó a ser corea o danza cantada y luego a danza sin palabras, hubo necesidad de martillear el ritmo, de añadir puntillos, para que los danzantes pudieran regular sus cabriolas y tijeretas.

XXIII. Un crítico moderno ha emitido acerca de este ritmo apreciaciones erróneas que conviene rebatir. En la conferencia de 1901 sobre esta materia hay una nota que dice (2): Iztueta o su amanuense D. Pedro Albéniz, pretendió escribir (el zortziko) a dos por cuatro y seis por ocho: llamando iniciales a los primeros zortzikos: *asierako zortzikoak*; saltativos a los segundos: *saltokakoak*.

Partiendo de esta nota dice este señor crítico (3). «¿Es que se equivocó Albéniz y cometió una errata de bulto al escribir zortzikos en seis por ocho? Creo que no. Albéniz era de San Sebastián; poseía un gran caudal de conocimientos musicales, había viajado, había vivido en Madrid; no era, en fin, un cualquiera». A esto responderé: 1.º Que Garibay, el historiador Garibay, no era de San Sebastián, pero sí poseía un gran caudal de conocimientos, había viajado, había vivido en Madrid; no era, en fin, un cualquiera; y sin embargo el fonema *ts* que hoy representamos todos con *t* y *s*, lo escribió el con las letras *cs* en el número 133 de sus Refranes y Sentencias: *ocshso* en vez de *otso* «lobo»; y con *cs* en el número 457: *vicshszdunic* por *bitsdunik* «cosa que tiene espuma» ¿Deduciremos de aquí que el sonido vasco *ts* se decía *cs* o *cs* en el siglo XVI? No. 2.º Que un director de Banda municipal que no es de San Sebastián pero sí posee bastante

(1) Gevaert, *op. cit.*

(2) La música popular baskongada. Conferencia,.... por el pbro. Dr. D. Resurrección María de Azkue, pág. 14, nota 2.<sup>a</sup>

(3) Gascue. Apéndice al origen de la música popular vascongada *Revue internationale des études basques*. Año VII, núm. 4, pág. 543.

mayor caudal de conocimientos que un músico juglar, como era Albéniz, y que ha viajado y ha vivido no sólo en Madrid, sino también en Bruselas y en Roma, donde estuvo pensionado como músico por el Gobierno español; que no es, en fin, un cualquiera, ha escrito de una manera, digámoslo así, albeniciana el compás de amalgama que hoy representamos con tres por cuatro y seis por ocho juntos. ¿Es que se equivocó este señor director, de cuya gran competencia en asuntos musicales puedo hablar por haber sido, ya sacerdote, discípulo suyo; es que se equivocó al escribir así una pieza, el *banako zarra*, de Berriz, magníficamente comentada e instrumentada para Banda? Indudablemente se equivocó como nos podemos equivocar todos al poner a un aire de música, por nadie antes escrito, la medida de su ritmo correspondiente. No tenía Garibay en la gama fonética española el sonido *ts* y lo representó a su manera; como el eminente músico a que antes me he referido no había visto nunca escrito ese ritmo de amalgama griego y vasco y lo dió a conocer como mejor le parecía.

Alega el crítico moderno otra razón curiosísima, hasta pintoresca, para defender su teoría del zortziko. «El tiempo que se indica con la batuta en alto tiende siempre irremisiblemente a ser más breve que el que se señala con la batuta abajo» (1). De donde deduce que las tres corcheas de arriba se redujeron por debilidad muscular a dos. ¿Y no hay batutas en Rusia, Alemania, Francia, Inglaterra....., etc. etc., y compases de seis por ocho que la debilidad muscular reduzca a cinco por ocho? ¿O los señores directores de esos países, antes de ponerse el frac para salir a escena, hacen prudente previsora gimnasia? ¿Pero batutas dije? Aquí de Sancho. Que me claven en la frente las batutas que en nuestros pueblecicos se hayan visto hacia el año 1820, año en que D. Pedro de Albéniz habrá ido de San Sebastián a Madrid o regresado de Madrid a San Sebastián. Y si es verdad, lo que en alguna parte (no sé dónde) he leído, que D. Pedro Albéniz era riojano, es de creer que, por lo menos a la vuelta, haya hecho una entradita en su pueblo natal.

Hay otro señor, no sé si llamarle también crítico, que también tuvo sus teorías acerca de esta materia; y a quien, aun cuando presente en este salón y nada oculto, hay que rebatirle. La verdad se impone a toda otra consideración. ¿Querréis ya saber cómo se llama? No me parece prudente nombrarle, pero sí os diré que se sienta..... en a misma silla del conferenciante.

---

(1) F. Gascue, *Ibid.*

En su conferencia del Centro Vasco, de Bilbao, dijo lo siguiente:

Por fin ha llegado la ocasión de hablaros del zortziko. Procuraré, al hablar de él, ajustarme ceñidísimamente a la verdad, aunque para ello luchen dentro de mí el corazón y el cerebro. Es compás exclusivo del país baskongado, especialmente de aquende el Bidasoa; por lo cual, es muy natural que se le mire con cariño.

En mi concepto ha habido dos errores en su apreciación; el primero en confundir la medida con lo medido. El zortziko, estrictamente hablando, no es música, como no lo es el compasillo, sino medida musical. Y esta verdad, que parece trivialísima e indigna de citarse en una conferencia, sin embargo no ha sido generalmente comprendida, por la menos en la práctica; hasta el punto de que se le tiene como especie de lámpara maravillosa que con sola una leve fricción de sus cinco corcheas produce todo elevado sentimiento capaz de cautivar el alma: energía y dulzura, entusiasmo y melancolía..... y todo cuanto se ha dicho en alimbarados artículos de nuestras hojas literarias.

¿Qué diríais de uno que con ansia buscase un trozo de pan y más aprecio que del pan mismo hiciese de solo ver el cuchillo de acero, hierro, plata u oro con que se lo cortasen? El zortziko será, no lo dudo, precioso como el oro; pero más provechoso es el pan, la melodía, pártase como se páta.

Es ciertamente su ritmo curiorísimo, original, airoso, agreste; pero difícil, absorbente, avasallador. Esto habrá influído (y no sólo el atraso grande en que por lo general vivimos en materia de arte) para que entre cien zortzikos sea difícil escoger cinco verdaderamente aceptables, de meollo sabroso y tierno, digerible y sustancioso.

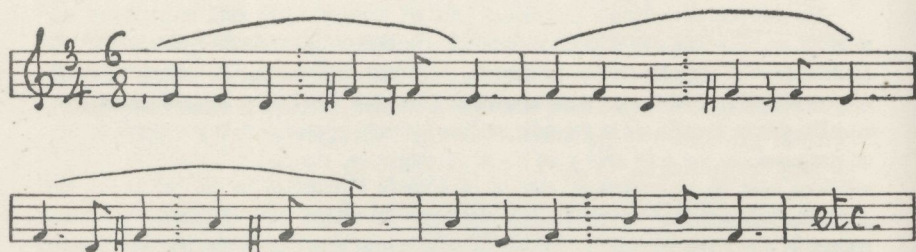
El segundo error ha sido el de creer que las melodías así medidas constituyen ellas por sí solas la música baskongada; y en este error han incurrido preceptistas por otra parte respetabilísimos.

No merece el zortziko (hablando aún en sentido lato) esta calificación de música, no sólo única ni siquiera autónomáticamente baskongada, ni por su cantidad (pues zortzikos verdaderamente populares no son tantos como se cree) ni por su calidad. El fraseo más o menos libre, los diseños y las cadencias que constituyen la esencia de la melodía ordinariamente aparecen más en relieve en los contrapases, en los *arin arin* y en los aires elegiacos, marciales, amatorios y aún satíricos, que no en zortzikos. Hay sí la notable circunstancia de que si no las melodías mismas, por lo menos los aires que he citado se encuentran en otros países: el aire de zortzikos es, como todos lo sabéis y os he dicho ya, exclusivamente nuestro. ¿No os parece que podría justamente resentirse una madre de que de su numerosa familia solo un hijo fuese conocido, acaso por estar marcado, y los demás, tan buenos por lo menos, fuesen o desconocidos o desdeñados? Reconoced en esa madre nuestro país y en esos hijos desdeñados los aires musicales, ejemplos de los cuales habéis oído esta noche, y proceded en consecuencia.

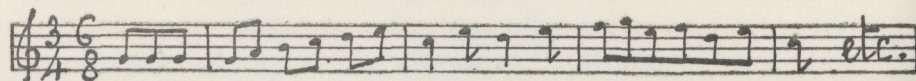
XXIV. Hay además del zortziko otra amalgama periódica común al arte griego y a nuestra música popular, amalgama de un tiempo allegro de tres por cuatro y un allegro moderato de seis por ocho. Esto de allegro y allegro moderato lo digo, naturalmente, de nuestra amalgama; pues de la griega, aunque hay ejemplos arrancados a la tierra, que siglos enteros los ha atesorado, no hay mortal que tenga

idea de su movimiento. Los inmortales griegos y los renacientes vascos empiezan hoy sus relaciones de buena camaradería; ellos nos prestan sus luces para que nosotros nos conozcamos, y conociéndonos estemos hasta ufanos de que aun resuenen en las faldas del Aloña, Oiz, Anboto y Udala los mismos aires musicales que agitaron las auras del Olimpo y Partenón. Nosotros, en cambio, les prestamos nuestra vitalidad, para que sus melodías, momias desenterradas, adquieran el movimiento vital que tal vez ningún otro pueblo de la tierra pudiera suministrarles. El zortziko griego *Helikona* lo habéis oído, siquiera instrumentalmente, con el mismo aire que damos a los nuestros; y con el mismo de nuestras amalgamas de tres por cuatro y seis por ocho os haré oír, aunque de manera descarnada, una amalgama periódica griega de igual contextura. Es una composición griega de Eurípides, poeta trágico y compositor griego que nació en Salamina el año de 480, antes de J. C., hace muy cerca de 2.400 años. Titúlase, o mejor dicho, la primera palabra de esta canción trágica es *Katolophyromai* «lamentarse». Procede de un papyrus del archiduque Rainero y fué descifrada por el filólogo Wesely el año de 1892, habiendo sido, desde entonces, muchas veces publicada. He aquí la versión de Gevaert (1).

### X.—KATOLOPHYROMAI



Para que os deis cuenta más exacta de este ritmo, llamado *dochmiaco* por los músicos helenistas, y os percatéis también de lo que prestamos a los griegos, a cambio de sus luces, vais a oír a continuación una pieza de danza de nuestros bravos ezpatadantzaris.



(1) V. *Encyclopédie de la musique*, I.<sup>ere</sup> partie, pág. 510.

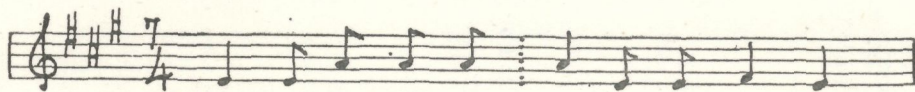
XXV. Tenemos también los vascos en nuestro Cancionero popular otra amalgama periódica rara de menos importancia que la anterior; en que alternan tiempos de tres y de cuatro negras. Como modelos de ella tengo el gusto de presentaros una linda melodía que aprendí en el antiguo *Udaletse*, hoy hospital de Otšandiano.

Las dos primeras estrofas, adaptadas al castellano por el poeta sacerdote Sr. Miangolarra, dicen así:

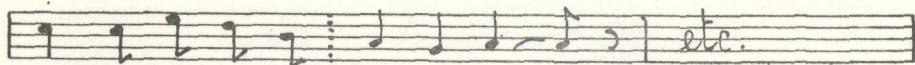
«Dicen que hogaño por la montaña  
no ha florecido el romeral:  
yo si lo planto, luego se agosta;  
tú si lo pones, es rosal:  
si nuestra madre nos acompaña,  
juntos haremos el nidál

Ves que las rosas y los claveles  
tienen distinta la color:  
aunque prometa el padre su hija,  
dice la madre «no señor»;  
ambos en cambio, siendo conformes,  
no se requiere intercesor.

XI.—MENDIALDUAN



*Mendi alduan aurten er-ei-da*



*erromerurik lo-ra-tu*

La letra, que aprendí con la melodía de *Arantzazu*, todo lo grata que es al corazón por su religiosidad, es insufrible al oído por sus barbarismos, teniendo que sustituirla con el poemita que tenéis entre manos, cuya traducción es como sigue:

«Hacia Aránzazu ha aparecido una estrella; esa estrella tiene por nombre María. ¿Podrá oírsele al coro de ángeles nombre más dulce, meloso y tierno? Otro nombre resuena allí vibrante. Ese nombre es Jesús. Sólo el oírle hace a uno feliz; y Jesús ha dado su dulzura a «Madre. Vayamos a Aránzazu y estemos atentos».

XII.—ARANTZAZU-ALDEAN



*Arantzazu aldean i-riarbat da ageri*



*irar orrek izentrat dara Kuskku Mari.*

XXVI. Hay otra amalgama ya no periódica, sino intermitente, que consiste en introducir junto a compases de una medida determinada otro u otros de medida diferente. No cito ningún ejemplo vasco, los hay a docenas de docenas en nuestro Cancionero. Esta misma noche habéis podido oír más de uno. Oiréis a continuación un ejemplo *Κρόβεια Φόρμιγξ* (Urrezko Forminx) traducido al vascuence. En castellano dice lo que sigue: «¡Oh, tú, aurea Forminx (1), prenda de Apolo y de las musas, hermoso dije!, tu sonido lo perciben los ligeros pasos de los bailarines. Los cantores, atendiendo a las señales del metro, emiten sus notas al son de la cítara. Tú apagas los dardos igneos del rayo que brillan en noche oscura negra».

Es la primera canción pítica o délfica de Píndaro.

XIII.—URREZKO FORMINX (Traducción del griego)

Urrez-ko For-minx A-po-lo ta  
 Musen on-da-sun o - ri  
 etc.

Muy a mi pesar me veo obligado a dejar para la tercera conferencia los puntos relativos al albogue y a la tonalidad griega y vasca. ¡Es tan tarde!

Antes de tocar la Moraleja final me permitiréis que desahogue mi alma hablando sin ironías ni reticencias y sin segunda intención; cual si esta fuera la hora de mi muerte.

XXVII. *Euzkadi*, periódico para el cual considero cortas aun las bendiciones del cielo que imprecaban los patriarcas bíblicos sobre la cabeza de sus primogénitos! *Euzkadi*, factor tan esencial en mantener y vigorizar la religiosidad de nuestro País, pues me doy cuenta de lo que sería de él, si no estuviese el órgano del Partido nacionalista animado de un espíritu sano conforme a nuestras tradiciones; *Euzkadi* tiene una sección, precisamente la sección vasca, para cuyo director responsable, inmediato, no deben rezar con la causa vasca mis trabajos, pues ni los anuncia ni los comenta; lo cual me tendría absolutamente sin cuidado, si, precisamente en el número de hoy, ocupando el lugar que ocupar debiera el anuncio vasco de esta conferencia, no hubiese un artículo tomado de *Euzko-Deya*, titulado *Aberrija: Euskeltzale bateri*, con unos cuantos comentarios dirigidos a este que

(1) Es el nombre de la más antigua cítara griega.



os dirije la palabra. De este trabajo sólo citaré dos párrafos: el primero tomado del fundador del partido nacionalista: *Ezta ezebeze euzkelduna ixatia, abertzalia ixan-ezik*. «Nada vale ser vasco, si no se es patriota». El segundo, que lo es del comentarista, dice: *Zetarako gura dozu ba Euzkerea, zeure aberrija España bada?* «¿Para qué quiere V., pues, el vascuence, si su Patria es España?»

Hace años, muchos años, que vengo recibiendo soeces, hasta brutales ataques un tiempo, desprecios o pretericiones después (a los que nunca hice caso), de gente, si tal vez socialmente algo incorrecta, bajo todos los demás conceptos muy recomendable. Mi divisa ha sido desde muy atrás no meterme en política; no porque la considere ocupación nefanda, sino porque tengo otros quehaceres que encajan mejor en mis aptitudes y en mis hábitos de vestir y de vivir. Mi único acto político, al cual me creía y me creo obligado en conciencia, ha sido el depositar mi voto, sin intermitencia alguna, faltando muchas veces a requerimientos de amistad, y enterarme de la lucha electoral.

— A esas preguntas contestaré (y lo haré en castellano para que todos me entiendan):

1.º Aun cuando fuese yo inglés o de cualquiera otra nacionalidad, si vuestro amor al idioma y a la Patria es verdadero, debiérais, si no apoyarme, por lo menos no zaherirme ni tijeretearme.

2.º Que mi Patria no es *Euzkadi*. Mi Patria se llama *Euskalerría*.

3.º Que como dije, entre otras razones, a un antiguo discípulo mío, que vino un día a solicitar mi colaboración para una publicación vasca política que iba a nacer; como entonces dije, repito hoy: no soy nacionalista en el sentido que algunos, quizá muchos (no lo sé) dan a esta palabra: el de separatismo; y no lo soy, porque, gracias a Dios, conservo la cordura suficiente para preveer que aislado el millón de vascos, sin trabazón vital con otras nacionalidades, seríamos en poco tiempo devorados más irremisiblemente que es devorado por los tiburones el pobre naufrago que bracea en las Antillas. Si así no puede uno ser nacionalista, soy independiente.

4.º Que con quién se haya de aliar nuestro País, o quién haya de ser el soberano común de nacionalidades mancomunadas o simplemente aliadas? Son problemas que a mí no me incumbe resolver, pues hay mil otros que gozan para ello de más aptitudes y más ocios que yo. A mí bástame y quizás me sobra con el laboreo de mi pegujar

5.º Que me extraña que nadie que me conozca se permita dudar de mi patriotismo, de mí que vivo abrazado estrecha y voluntariamente a la pobreza, sabiendo a ciencia cierta que, dedicado exclusivamente a estas mis habituales labores, estoy condenado a vivir, como termómetro en invierno, bordeando siempre el cero.

La segunda afirmación necesita una glosa. Mi Patria es *Euskalerría*, no *Euzkadi*. Para cohonestar el capricho, que sin duda hubo en la formación de esta linda palabreja, se invocó esta razón: Que en nuestro País no sólo hay *euskera* «vascuence» sino que hay además una porción de *erderas* «idiomas extraños»: unos endémicos, pasajeros otros. *Cambiad, si esta razón vale, el nombre de los Estados más conocidos. ¿Hay acaso sólo alemanes en Alemania, sólo francos en Francia, sólo italos en Italia, sólo anglos en Inglaterra? ¿Es, por otra parte, la denominación Euzkadi más ajustada a la verdad? Cuando Strabon habló de los euskos (así, con esta palabra) quizá no hubiere aquí otra raza mezclada con ellos ¿Pero en nuestros días? ¿Son euskos los que cada año festejan a Santo Domingo*

de la Calzada, o a Santiago, o a San Fernando, o a la Pilarica? ¿Son euskos los súbditos del Kaiser o los de Mr. Poincaré, y viven entre nosotros? Restitúyase, pues, a nuestra Patria su nombre sagrado, secular, con el que hoy mismo la designan todos los vascos *euskaldunes*, a quienes no se les da el patrón hecho: *Euskal-terria* «el país del vascuence», del *euskera*, si os empeñáis; y advertid que en ese vocablo no se dice si conviven o dejan de convivir con el idioma del país otros idiomas extraños.

Después de este desahogo, que me era necesario, el primero que sale en estos veintitantos años de mi cien veces amargado corazón, paso con gusto al último punto del programa.

XXVIII. Los que estamos acostumbrados a pronunciar otra clase de discursos, difícilmente nos sustraemos a la costumbre que tenemos contraída de procurar sacar una moraleja, como objeto siquiera secundario del discurso. La de hoy surgirá de esta pregunta: ¿A quién debemos la dicha de celebrar estas Conferencias, de veros a vosotros, esforzados diputados y caros amigos míos, en ese lugar; y a otros ya machuchos subir la cuesta de Madrid; en una palabra, a quién se debe, después de Dios, el renacimiento vasco en todas sus simpáticas manifestaciones? Fundamentalmente, principalísimamente, a Sabino de Arana-Goiri. Honremos dignamente su memoria. Si tenemos conciencia de lo que el deber nos impone, no pase un quinquenio sin que surja una estatua al gran Patriota, principal factor de este Renacimiento. Aquel día sería para mí un ligero trasunto de la escena que año tras año se ha representado el día 2 de Mayo en Mallona. Hablaban el Alcalde y los Presidentes de esta y la otra asociación, disparando salvas en honor, digámoslo así, de la reacción ominosa. (¿Sabrán lo que es ominoso?), y en último término aparecía uno de aquellos simpáticos *auxiliares sin color ni grito*, que dice la copla. En nuestra escena hablarán el Alcalde y el Presidente de la Diputación y el de este u otro grupo político y el Senador A y el Diputado a Cortes B, (que de todo hay ahora en nuestra viña), y su excelencia el Sr. Ministro, si llega a tiempo; y acaso acaso hablen también el Rector de la Universidad Vasca y el Director del Conservatorio Vasco..... Como en estas cuestiones de etiqueta no conozco ni el Prólogo de la obra, posible es que me haya corrido en ordenar a las autoridades. Sus señorías me lo perdonen..... Y allá, cuando todos estén cansados de retóricas, saldrá de los últimos a leer unas cuartillas un *veterano*, con-militón del homenajeado; el *auxiliar*, esta vez, con colores, y si no precisamente dando gritos, por lo menos perorando con entusiasmo.

---

Para terminar, cante el coro de niñas una canción de bodas, siquiera en sustitución de varios coros que hemos aplazado *sine die*.